

Un siglo excepcional

Cada una de las grandes etapas de la Historia del Arte se ha venido definiendo hasta aquí con un calificativo que hace alusión a determinados rasgos estéticos, formales, geográficos o étnicos. Así, hablamos de Arte griego y romano o de Arte gótico y barroco. Sin embargo, al acercarnos al siglo XIX aquellas amplias divisiones son ineficaces para recoger en una sola palabra la multiplicidad de matices, corrientes, escuelas, tendencias y personalismos que coexisten durante toda la centuria. De ahí que se acuda a esta expresión cronológica, el Arte del siglo XIX, como primer paso para acercarnos a un mundo en el que no sólo el Arte y la arquitectura, sino también la literatura, la política, la economía, la sociedad, la industria, en fin, todo, parece formar una frontera entre el mundo anterior y nuestro tiempo, entre aquella larga etapa previa que se nos presenta como antigua y nuestra contemporaneidad.

En este aspecto cabe decir que el siglo XIX es la sala de espera del siglo XX, pero no por su obligado orden cronológico, sino por su contenido, pues los cambios producidos en todos los niveles de la existencia entre 1800 y 1900, aproximadamente, miran más hacia el futuro posible que al periclitado pasado. La fractura con el Antiguo Régimen se había producido con la Revolución Francesa y la Revolución Industrial, rompiéndose así la continuidad en el orden político y social, mientras que el mundo de la máquina presagiaba cambios

de incalculable trascendencia para la sociedad.

Este es el telón de fondo, esta es la circunstancia que late bajo cualquier obra artística o literaria durante el siglo XIX, un siglo que se pregunta y debate los grandes temas morales y políticos como los derechos y libertades del individuo. El papel que juega el Arte en esta sociedad, estructurada ahora con un hondo sentido de clase, no podía ser el mismo que el desempeñado en el mundo Románico o bajo el Renacimiento. Los transportes y comunicaciones, el ferrocarril y la navegación marítima, la industria y el comercio, la vida en las grandes ciudades y el mundo del trabajo, los avances científicos, el espectacular crecimiento demográfico, en fin, cualquier aspecto que se pulsara en el siglo XIX, nos daría una impresión de general progreso y de desconocido dinamismo. Es el siglo de las garantías constitucionales y de la luz eléctrica, del nacimiento del proletariado y de la fotografía, del sufragio universal y de la industria siderúrgica, de la burguesía, del liberalismo, de Darwin, Marx, Pasteur...; es el siglo que se abrió con la música de Beethoven y se cierra con la novela de Zola. Lógicamente el Arte y la arquitectura debían mostrar otro rostro como expresión de un nuevo espíritu, como respuesta a un nuevo tiempo.

El problema del estilo

La serie y rapidez de los cambios producidos en estos años hicieron que el Arte



Harlaxton Manor, por Anthony Salvin, Gratham, Inglaterra

perdiera, por un tiempo, el compás de la historia, dando lugar a grandes dudas sobre cuál era su objetivo y sobre cuál debía ser el estilo de aquel siglo del vapor, de la máquina y de la velocidad. Los acontecimientos diarios formaban una poderosa corriente que avanzaba con avasalladora fuerza y rapidez, dejando muy atrás el campo de la creación artística que, refugiada en la Academia, seguía mirándose en el espejo del Arte clásico. De aquí que todavía haya en el siglo XIX un largo despertar de tradición clásica, concibiendo sus edificios con columnatas y frontones que, sin embargo para una vivienda o para una estación de ferrocarril, no parecían muy adecuados. Por esta razón, la versión clásica de la arquitectura moderna quedó ceñida, mayoritariamente, a los grandes edificios públicos de carácter oficial y representativo.

Por otra parte, el Arte de la Academia, basado en la enseñanza y el rigor de los órdenes arquitectónicos de la Antigüedad, en la tiranía de los estilos del mundo clá-

sico, sometiendo la voluntad de los jóvenes arquitectos, se avenía mal con el creciente liberalismo de la época, chocando con la libertad de pensamiento, con la libertad para concebir y crear en otra dirección distinta. Ahora bien, aquella libertad entrañaba un riesgo, pues al renunciar a la sólida herencia de Vitruvio y de los tratadistas del Renacimiento, reinterpretados bajo la Ilustración en la segunda mitad del siglo XVIII, ¿qué forma había que dar a la arquitectura? Esta pregunta ponía a los arquitectos contra la pared, pues los cambios pueden ser muy rápidos en ámbitos de la creación artística como la música o la pintura, pero la arquitectura requiere más tiempo para introducir modificaciones sustanciales.

Por otro lado, agotado ya el filón del clasicismo, el movimiento romántico había dirigido su mirada hacia la historia y la literatura medievales, como consecuencia del afianzamiento de las nacionalidades tras la derrota de Napoleón (1814) y la celebración del Congreso de Viena (1815).

Todos los países hicieron un recuento retrospectivo de su pasado histórico y artístico, creyendo hallar en la Edad Media sus propias señas de identidad, por lo que Europa entera vivió una nueva Edad Media, estudiando y poniendo de moda las formas de aquella época, hasta entonces olvidada. Surgió así, por ejemplo, la arquitectura neogótica, al tiempo que exploraba las posibilidades de la arquitectura románica, bizantina o islámica, recorriendo todos los rincones de la historia, como también lo estaban haciendo por entonces el teatro, la pintura o la novela en sus argumentos.

No obstante el empleo de estas formas medievales, preferentemente góticas, dejaron ver pronto la dificultad de incorporarlos a la nueva arquitectura del siglo XIX, por lo que fueron identificándose con determinados tipos de edificios. Así, de manera abrumadora, el Arte gótico se interpretó como Arte cristiano, dando forma a la mayor parte de los templos, mientras que en el otro extremo, la arquitectura orientalizante y morisca sirvió para aderezar arquitecturas e interiores de carácter festivo y pintoresco.

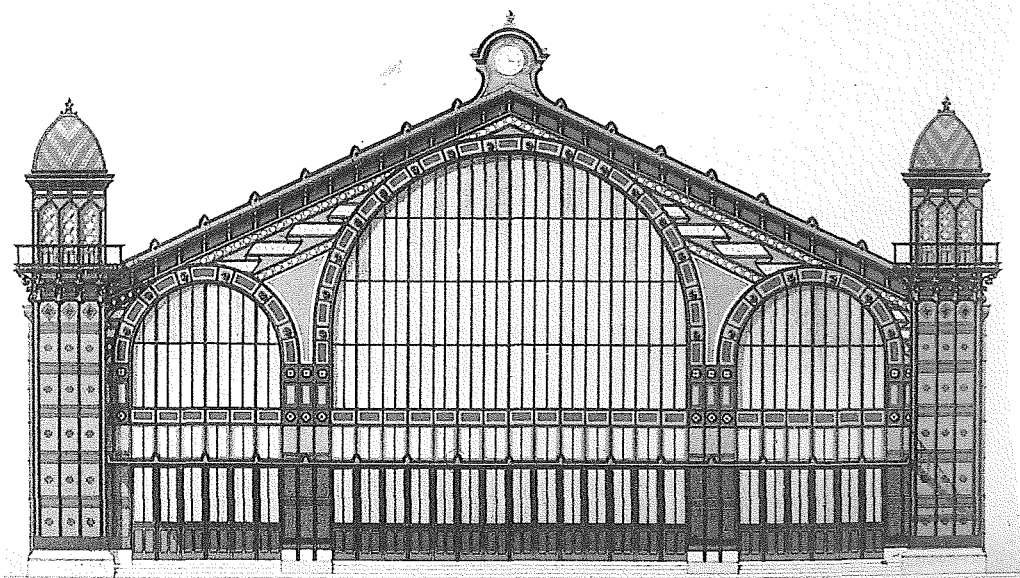
Clásicos, románticos y eclécticos

Mientras unos eran partidarios de seguir utilizando las formas clásicas y otros preconizaban el espíritu medieval, ninguna de las dos opciones tendrían salida a medio plazo, pues el repetir miméticamente determinados capítulos de la Historia de la Arquitectura, lo que se conoce como *revival**, no dejaba de ser una situación circunstancial y expectante que se agotaba en sí misma. De este modo, no fueron clásicos ni románticos los que hicieron mover la rueda de la historia sino aquellos

que, persuadidos de que la arquitectura debía responder a las claves filosóficas de su tiempo, optaron por el eclecticismismo, esto es, por la selección de aquellos aspectos útiles que la Historia ofrecía pero dispuestos con un nuevo orden, de modo que se adaptara a las necesidades de la sociedad del siglo XIX.

De este modo, apoyándose en la historia, la arquitectura ecléctica ofrecía un concepto y una imagen absolutamente renovada, original, propia e inconfundible del siglo XIX, en la que hay tanto talento e interés como en cualquier otra etapa de la Historia. Sirva de ejemplo el edificio de la Ópera de París, obra excepcional de Charles Garnier, cuya fascinante seducción es análoga, si no mayor, a la suscitada por la propia catedral de Notre Dame de París.

A su vez, el eclecticismismo, en lo que tiene de opción tolerante y libre, como movimiento impregnado de las ideas del filósofo Victor Cousin, para quien no cabía aferrarse a un sistema único de ideas, sino que propugnaba una conveniente elección entre todas las que ofrecía la historia del pensamiento, lejos de agotarse, alimentó buena parte del espíritu de la arquitectura modernista. En efecto, el Modernismo surgió en torno a 1900 de las entrañas mismas del mejor eclecticismismo, de tal modo que la primera generación de los creadores del Art Nouveau*, se forjaron todos en la tradición ecléctica, aprendida en las nuevas Escuelas de Arquitectura, al margen de la Academia. La arquitectura de Gaudí es un buen ejemplo, aunque sin haber llegado nunca a ser un arquitecto modernista*, en sentido estricto. Él fue un excelente representante del eclecticismismo más lírico, religioso y trágico que haya existido jamás, contemplando desde sus propias posicio-



Proyecto para la Estación de Le Havre, por Juste Lisch, 1888

nes la obra modernista que hacían sus contemporáneos al despuntar el siglo XX.

El arte del ingeniero

Por si todo esto no fuera suficiente, el siglo XIX alumbró una desconocida faceta de la arquitectura, la más legítima hija de la Revolución Industrial, la que llamamos arquitectura del hierro. Así, lo que había comenzado siendo una simple solución auxiliar de la arquitectura, esto es, elementos de hierro forjado para asegurar o fijar los materiales tradicionales, se convirtió ahora en el material básico de la construcción. Europa y América conocieron a lo largo del siglo una creciente fiebre del hierro y del acero, al compás de la mejora y abaratamiento de los productos siderúrgicos, primero a base de hierro fundido* y luego laminado*, desplazando a la piedra, madera y ladrillo, con los que hasta entonces el hombre había construido sus edificios desde el más remoto de los tiempos.

Esto no sólo hizo variar los materiales

de construcción sino que permitió alcanzar metas nunca soñadas, permitiendo lanzar atrevidos puentes, cubrir espacios de una amplitud asombrosa o levantar los primeros rascacielos de la historia. El apurado cálculo de las nuevas estructuras metálicas, la economía y la ligereza de la construcción reforzó profesionalmente al ingeniero frente al arquitecto, al tiempo que en el campo de la creación se planteaba un serio debate entre el Arte y la máquina. La figura más representativa, aunque no la única, que resume bien este nuevo aspecto del arte de la construcción, fue Gustave Eiffel, y la obra más emblemática, la conocida Torre que, en París, ha inmortalizado su nombre.

Habiendo sucumbido hoy la mayor parte de aquellas construcciones en hierro, resulta difícil hacerse idea del impacto que produjeron en el siglo XIX, cuando el hierro era sinónimo de orgulloso progreso tal y como se mostraba a la sociedad en las distintas Exposiciones Universales.

La tradición clásica

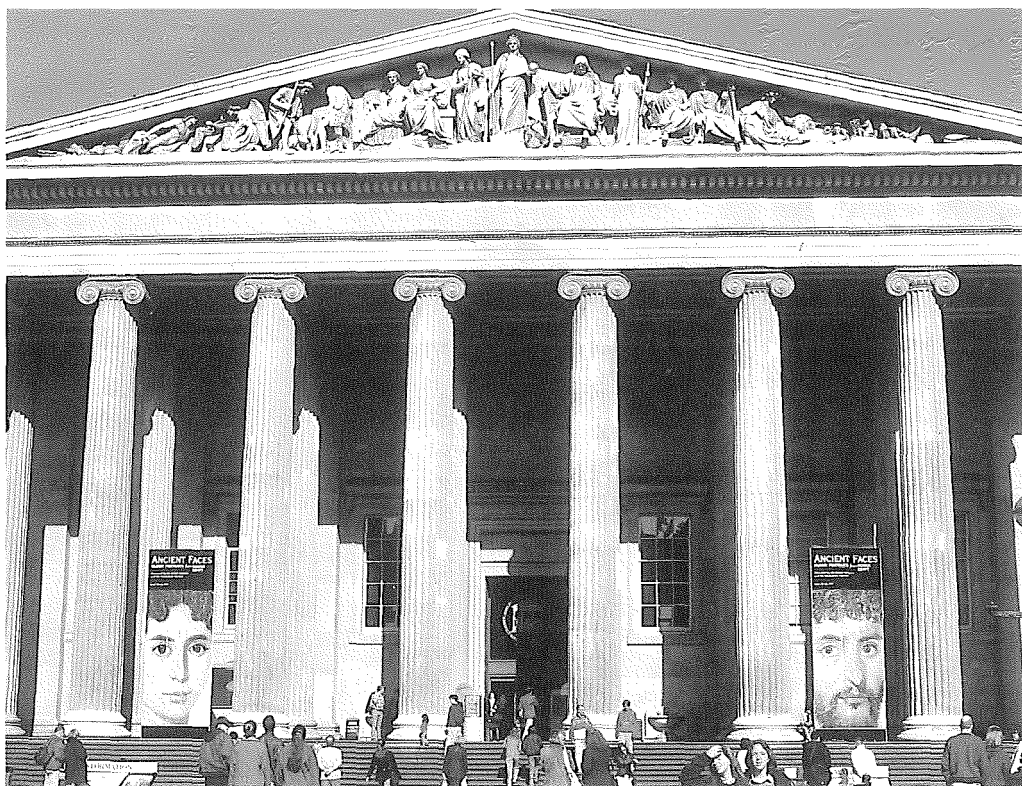
La Ilustración había hecho un notable esfuerzo, durante el siglo XVIII, por reducir el Arte y la arquitectura a una disciplina de fuerte base teórica, asentada en los principios de una estética idealista de orientación clásica. Esta era la razón de ser de las Academias de Bellas Artes en toda Europa, a cuyo cargo estaba la enseñanza de la arquitectura, custodiando y haciendo observar el espíritu del Arte clásico, especialmente en aquellos edificios que tenían algún carácter representativo de alcance oficial. No en vano el Neoclasicismo fue la expresión estética más acabada del poder absoluto, al tiempo que, para-

dójicamente, también lo llegó a ser de las más jóvenes naciones como la de Estados Unidos de América, si bien por razones diferentes.

Mientras que el absolutismo, monarquía o imperio, se fijaba tan sólo en el prestigio de la arquitectura clásica y en el orden inflexible e imponente de su grandeza, los movimientos revolucionarios, independentistas y republicanos, veían en aquella arquitectura el aroma democrático de la grave moralidad política, emanada de la Grecia clásica. En el primer caso, toda la arquitectura francesa de la época de Napoleón Bonaparte, en el segundo, la



Walhalla, por Leon von Klenze, un monumento a los héroes germánicos



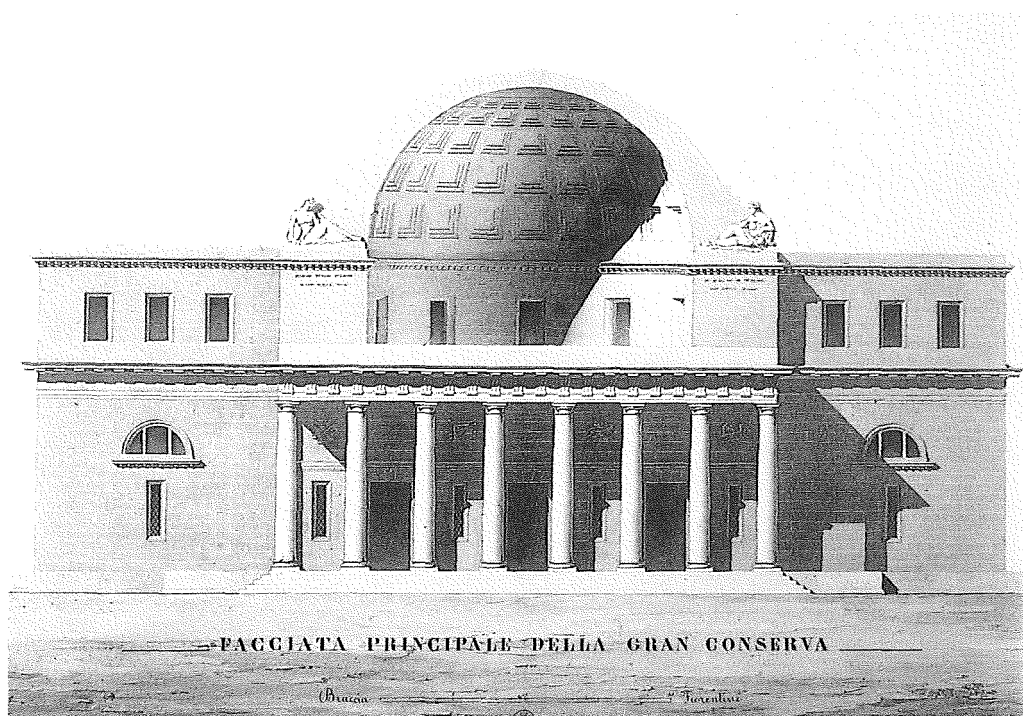
Detalle de la fachada del Museo Británico de Londres

obra de Thomas Jefferson, arquitecto y presidente de Estados Unidos. Con ambas se abrió el siglo XIX en Europa y América.

Esta tradición clásica descansaba en la larga experiencia acumulada por la Academia como institución docente, en la que se daban cita los modelos de la Antigüedad, las obras y tratados del Renacimiento italiano, desde Alberti a Vignola y Palladio, así como las recientes obras de los teóricos del Neoclasicismo, dieciochesco, entre los que se pueden citar al abate Laugier, del que parte la idea básica que alimenta hasta muy tarde la arquitectura neoclásica, esto es, la de que la arquitectura, en su concepción y forma debe responder a un planteamiento racional, eliminando de ella todo lo que no esté sujeto a este prin-

cipio, todo lo que no pueda razonarse por su forma y función.

Esta concepción, que buscaba combatir la expresividad y libertad ornamental de la arquitectura barroca, se hizo descansar en la mayor sobriedad del Arte clásico, del que se llegó a hacer una blanca e idealista interpretación, por lo que de nuevo la arquitectura de los órdenes, con sus basas, columnas, entablamentos y frontones, fue el ejercicio obligado en las Academias, en las clases de dibujo y de composición de edificios*. El conocimiento directo de las ruinas griegas y romanas, propiciado tanto por los viajes de los pensionados, y el manejo de los grandes repertorios de grabados de la arquitectura de la Antigüedad, hicieron el resto, destacando en este sen-



Cisternone, por Pasquale Poccianti, Livorno, 1827

tido los cuatro volúmenes dedicados a las *Antigüedades de Atenas*, de Stuart y Revett, aparecidos entre 1762 y 1816.

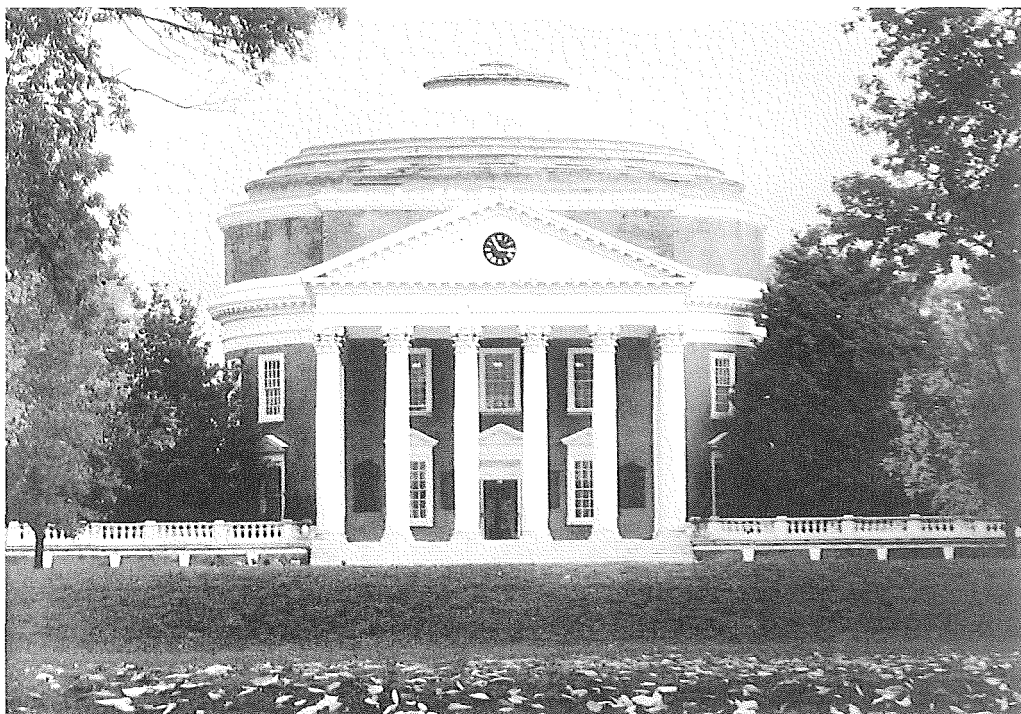
En el orden teórico hubo aportaciones decisivas como las de Nicolas-Louis Durand (1762-1834), quien no sólo publicó en 1800 un interesante análisis comparativo entre los edificios antiguos y modernos, sino que, recogiendo su experiencia docente en la Escuela Politécnica de París, dio a conocer, entre 1802 y 1818, sus lecciones de arquitectura (*Précis des leçons d'architecture*) que, concebidas como una especie de didáctico manual de proyectos, fue la obra que tuvo mayor influencia en Europa en la primera mitad del siglo XIX.

El espejo de Grecia

La arquitectura griega y romana fueron, lógicamente, las referencias que el

Neoclasicismo tuvo ante sí no sólo en el siglo XVIII, sino también durante los primeros cincuenta años del siglo XIX, es decir, conviviendo con la nueva arquitectura neomedieval, de tal manera que los edificios neogriegos resultan coetáneos de la arquitectura neogótica, a veces en la misma ciudad y en ocasiones debidos al mismo arquitecto. Ello nos enseña que en este siglo XIX, el siglo del historicismo por excelencia, los estilos históricos no se suceden como antaño sino que se oyen al unísono, como un acorde, lo cual hace más compleja su comprensión, pues la condición estilística del Arte ya no es timón seguro.

El estilo no se identifica ya con el tiempo ni con un pueblo determinado, sino que la sociedad del siglo XIX se valió de la apariencia y de los contenidos simbólicos de



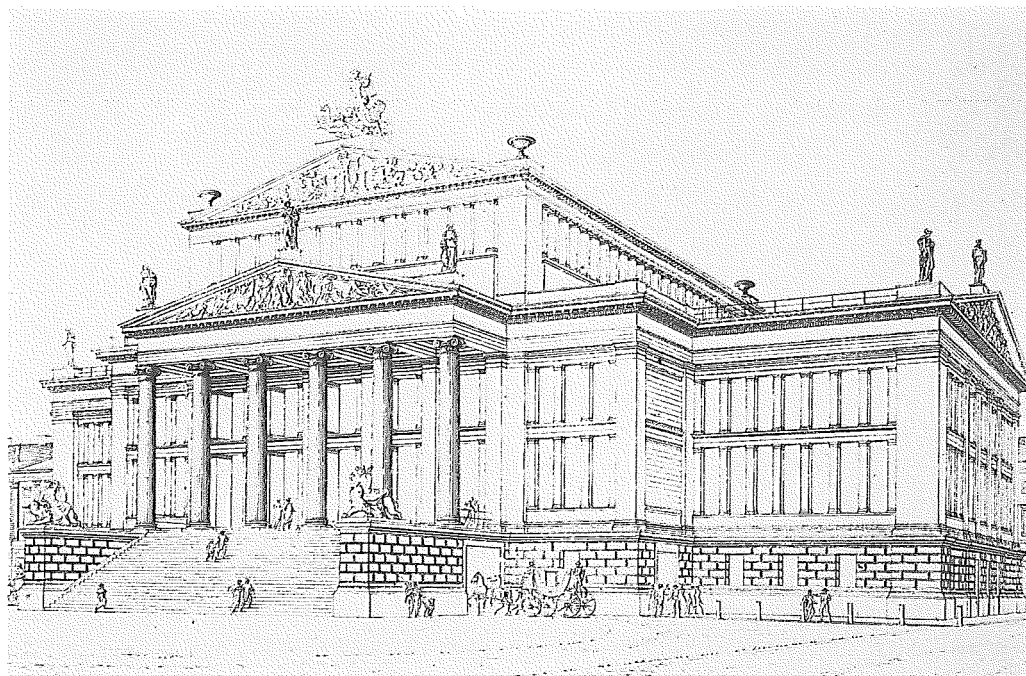
Vista de la Biblioteca de la Universidad de Virginia, por Thomas Jefferson

sus formas para ennoblecer la nueva arquitectura. Su desarraigo respecto a las tradicionales coordenadas de espacio y tiempo hizo posible versiones de una arquitectura mediterránea, como es la del templo griego, concebido para bañarse en la intensa y soleada luz meridional, en latitudes brumosas y húmedas como son el corazón de Alemania o las lejanas islas de Gran Bretaña.

Fue, paradójicamente, en estos países donde más hondamente arraigó el *Greek revival*, la arquitectura neogriega, con rasgos propios respecto al Neoclasicismo de base romana. Ya se ha mencionado la obra de los arquitectos ingleses James Stuart y Nicholas Revett sobre la arquitectura ateniense, apareciendo otros trabajos que, en la misma línea, ayudaron a poner de moda el Clasicismo helénico. En todo

ello tuvo un papel decisivo la propia circunstancia política que atravesaba por entonces Grecia que, luchando por su independencia, logró sacudirse el yugo turco. El eco que tuvo este suceso en Europa alimentó uno de los episodios más significativos del romanticismo, llegando a abrazarse en él algunos de sus más notables protagonistas, como Lord Byron (1824).

Inglaterra y Escocia vieron erigir en sus ciudades templos, museos, edificios públicos o aristocráticos bloques de viviendas, en aquella dirección neogriega y sobria, en la que el equilibrio de sus masas y volúmenes, el orden dórico griego de sus columnatas o el jónico, igualmente helénico, inspirado en el Erecteion, respondían al deseo de acercarse histórica y arqueológicamente a aquel mundo mediterráneo. Son los años en que llegan a Londres las



Fachada del Staatsliche Museum de Berlín (dibujo)

estatuas y relieves del Partenón adquiridos por Lord Elgin y custodiados hoy en el Museo Británico (1824-1847), una de las obras más representativas del nuevo lenguaje neogriego, debida al arquitecto Robert Smirke. Londres contó igualmente con otra figura excepcional, como John Nash quien, con James Thomson, hizo la célebre *Cumberland Terrace* (1826-1827), esto es, unos formidables bloques de viviendas en Regent's Park, compuestos con un sentido clásico sobre elevado basamento, un orden apilastrado y columnario que alberga dos alturas, y un ático retranqueado por encima del entablamento. Todo de un refinamiento y una elegancia verdaderamente exquisita.

Otras ciudades como Liverpool y Glasgow cuentan con interesantes edificios de inspiración griega, particularmente ateniense, destacando en Edimburgo, ciudad

a la que se llamó la Atenas del Norte, edificios como el de la *Royal High School* (1825-1829) de Thomas Hamilton, que muestra un movido y pintoresco juego de volúmenes dispuestos escenográficamente.

En Alemania fueron Berlín y Munich, conocida también como la Atenas de nuestro tiempo, las que llegaron a reunir las obras más paradigmáticas dentro del clasicismo de griego aspecto, proyectadas por Karl Friedrich Schinkel y Leo von Klenze. Al primero se debe el *Altes Museum* (1823) o Museo de Arte antiguo de Berlín, cuyo monumental frente de dieciocho columnas jónicas tiene mucho de stoa griega, y el proyecto no realizado de un palacio ideal en la Acrópolis de Atenas (1834). No obstante, la personalidad de Schinkel no acaba en su arquitectura neohelénica, puesto que soñó, proyectó y realizó otras obras en clave de neogoticismo romántico.



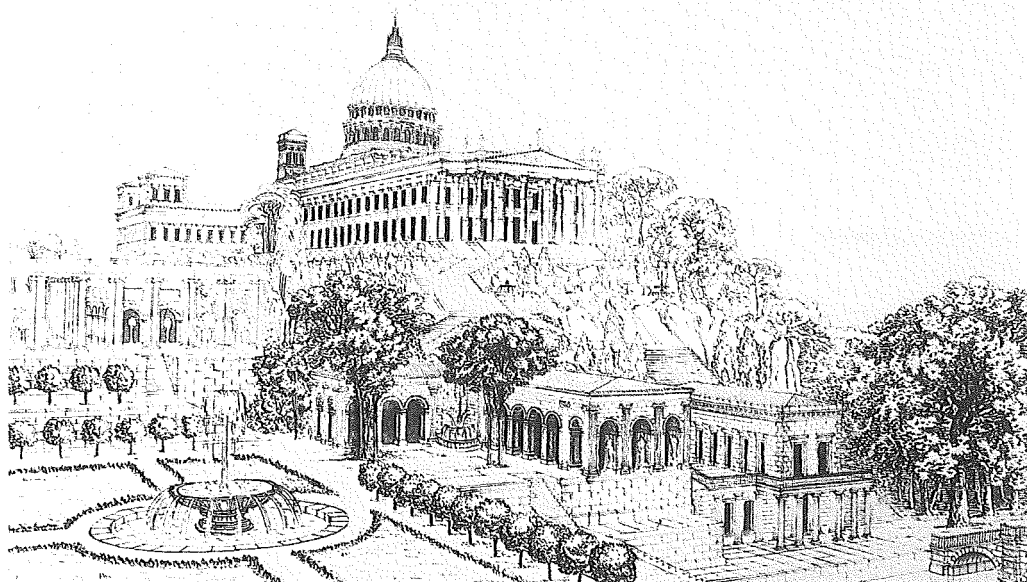
Fachada del Templo Canova en Possagno, obra atribuida a Selva

El espejo griego en tierras germánicas se vio reforzado por Klenze, quien contribuyó a hacer de Munich una paradójica ciudad moderna sobre los modelos griegos, con edificios como la *Gliptoteca* (1816-1830) y los *Propíleos* (1846-1862). Klenze hizo numerosos encargos para Luis I de Baviera, destacando el célebre *Walhalla*, cerca de Ratisbona. Se trata de un templo al modo griego, dedicado a la memoria de

los grandes hombres de Alemania, que imita la imagen dórica del Partenón y domina el valle del Danubio desde una atalaya que quiere ser acrópolis.

Modelos romanos

Frente a toda esta arquitectura adintelada de órdenes griegos, se barajaron igualmente los modelos romanos, cuya apariencia sirvió para vestir la nueva ar-



Composición fantástica con una basílica, por Karl Friedrich Schinkel

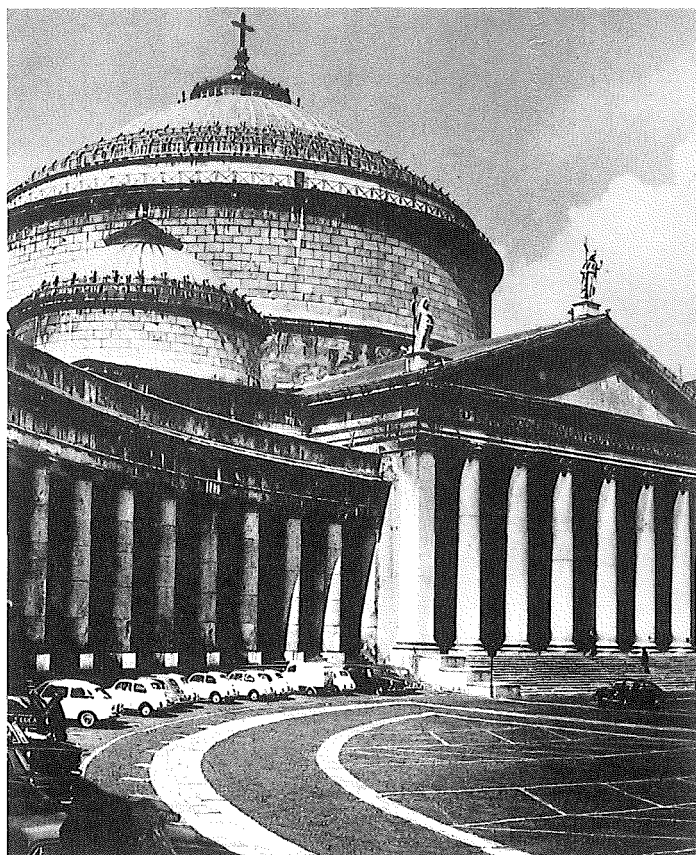
quitectura monumental, aunque interiormente no respondieran a su aspecto exterior. Así ocurre con la célebre *Iglesia de la Magdalena* (1807-1845) en París, obra de Vignon, que pese al aspecto de templo romano, de orden corintio, sobre alto podio y escalinata frontal, su interior se cubrió con cúpulas sobre pechinas.

Sin embargo, el modelo arquetípico de la arquitectura romana sería el del Panteón de Agripa, conociéndose muchas versiones de su pórtico, planta rotonda y bóveda hemiesférica con casetones. La serie más notable, lógicamente, pertenece al mundo italiano, donde destacan la monumental *Iglesia de San Francisco de Paula* (1817-1831), en Nápoles, de Pietro Bianchi, acompañada de una espectacular columnata; la más recogida y exenta de la *Gran Madre de Dios* (1818-

1831) en Turín, de Bonsignore; y el conocido *Templo Canova* (1819-1833), en Posagno, obra atribuida a Selva, que alberga los restos mortales del mejor escultor neoclásico. No obstante, el prestigio del Panteón romano hizo que su modelo viajara a lugares tan distantes como al Estado norteamericano de Virginia, donde su *Universidad* (1817-1826), en Charlottesville, cuenta con una interesante versión de la Rotonda* romana, debida a Thomas Jefferson.

El modelo arquetípico de la arquitectura romana será el del Panteón de Agripa, conociéndose muchas versiones de su pórtico, planta y bóveda

El arco de triunfo de tradición imperial fue, igualmente, resucitado en estos años, siendo el del *Cárrousel* (1806-1808) de París, obra de los arquitectos Percier y Fontaine, el del *Sempione o de la Paz* (1807-1838) en Milán, de Luigi Cagnola, y la *Siegestor* (1843-1850), en Munich, de Friedrich Gärtner, los que más



Iglesia de San Francisco de Paula, por Pietro Bianchi, Nápoles

se acercan a los modelos de la Roma antigua, y muy especialmente al *Arco de Constantino*. Todos tienen resonancias políticas, si bien ninguno alcanzaría la fama del monumental *Arco de la Estrella de París*, iniciado en 1806 por Chalgrin para glorificar las victorias de Napoleón. Su imagen resulta menos arqueológica y más ecléctica que los anteriores, siendo su colosal tamaño el que se mide con la grandeza de las obras del mundo antiguo.

En la misma línea de imperial recuerdo se encuentra la *Columna Vendôme* (1806-1810), de Gondoin y Lepère, concebida y ejecutada al modo de la columna trajana.

Otras opciones

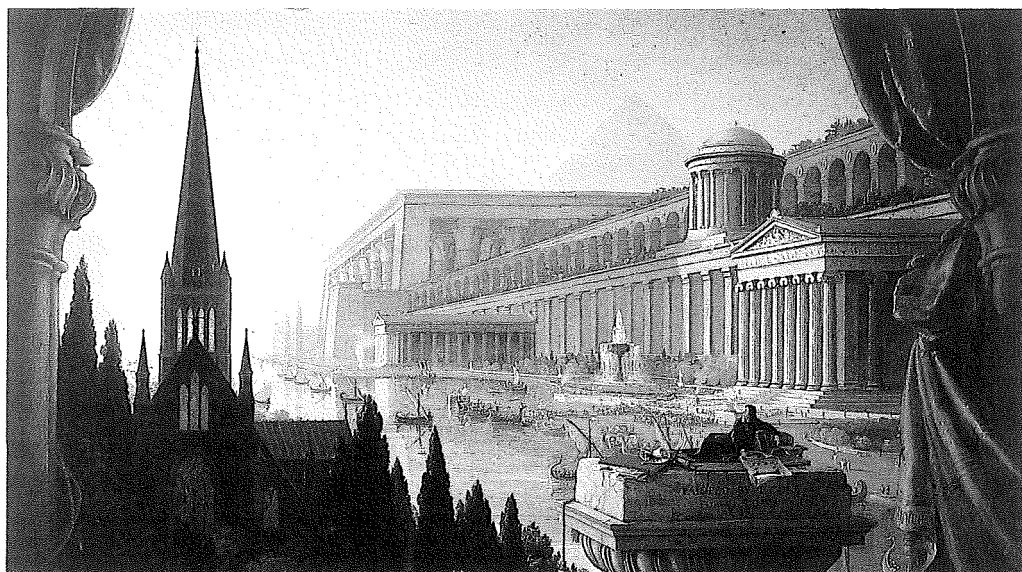
Junto a todos estos modelos de indiscutible clasicismo, más o menos mimético, hay toda una arquitectura de alma, orden y rigor clásico, si bien con apariencia diferente y algo ecléctica. Sean los casos del *Museo Thorvaldsen* (1837-1848), de Bindesbøll, en Copenhague, con formulaciones neogipcias, o el *Teatro San Carlos* (1810) en Nápoles, de Niccolini, en el que la columnata jónica de la planta noble descansa sobre un cuerpo bajo, de aparejo almohadillado*, como si se tratara de un palacio florentino del Renacimiento. Otros muchos arquitectos, incluso no italianos, como el ya mencionado Leo von Klenze, se sintieron tam-

bién atraídos por el modelo de este tipo de palacios toscanos del Quattrocento, haciendo versiones muy correctas como las que pueden verse en las principales avenidas de la ciudad de Munich (Briennerstrasse y Ludwigstrasse). En ellos, junto al inequívoco almohadillado de la fachada y la dominante horizontal de su composición, se aprecian también lo que en Alemania se llamó *Rundbogenstil*, o estilo de arco redondo, con cuyo término se define bien aquel gusto, pronto difundido por Europa, de rematar todos los huecos con arcos semicirculares, dando a las fachadas una inconfundible expresión.

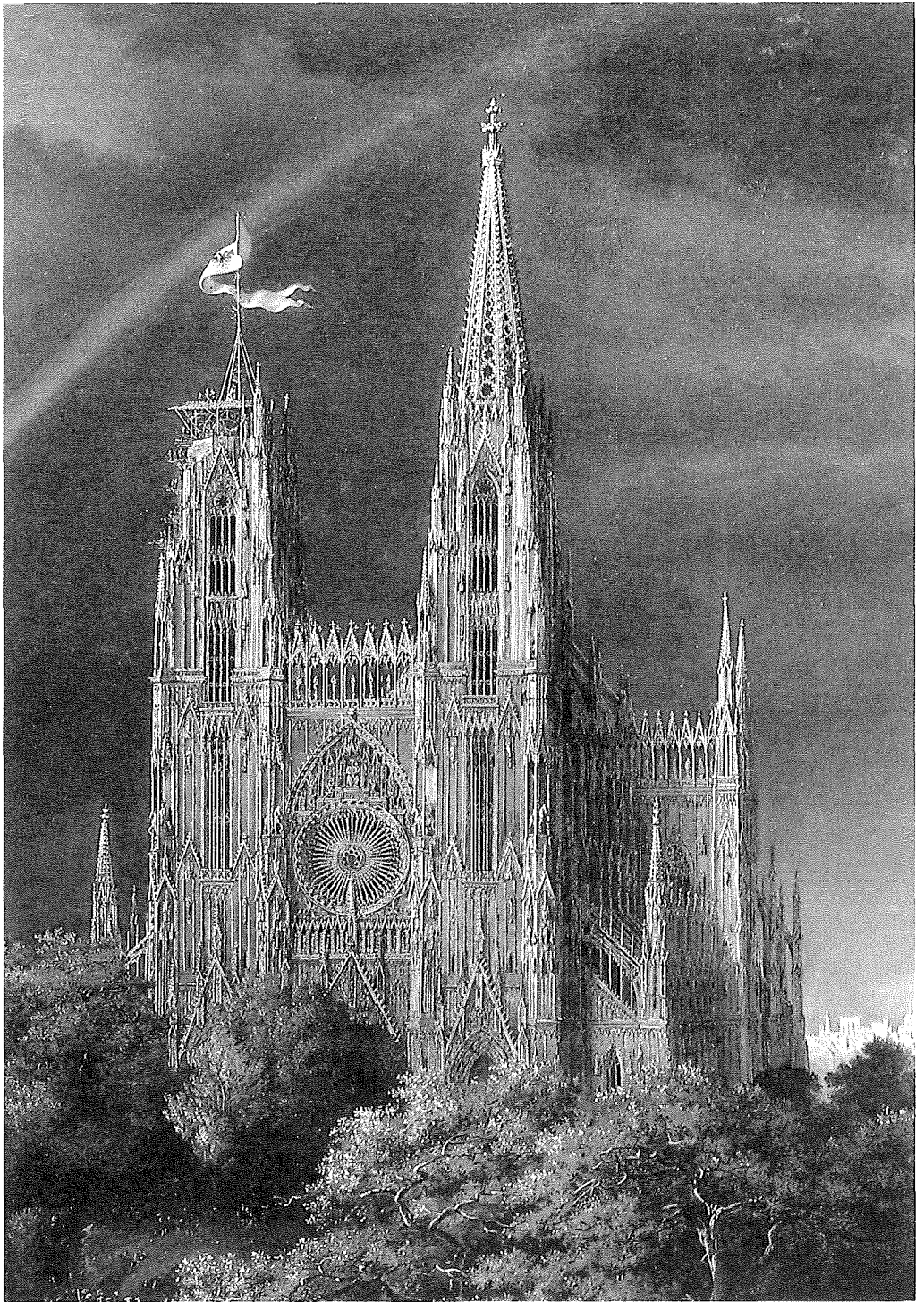
Romanticismo y medievalismo

Si bien el capítulo de la última arquitectura neoclásica está impregnada del más agudo romanticismo, como sentimental evocación de un pasado idealista e idealizado, el romanticismo por defecto se encarnó de un modo muy especial en la resurrección de la Edad Media, alcanzando ambos conceptos, romanticismo y medievalismo, un significado muy semejante. Los mismos protagonistas del clasicismo, sean Goethe, en el campo de la literatura, o Schinkel, en el de la arquitectura, ya se sintieron atraídos por el Arte medieval. Así, Goethe escribió hermosas y encendidas palabras al descubrir la belleza de la catedral gótica de Strasburgo, y Schinkel hizo unos proyectos de ensoñador goticismo.

Distintas causas contribuyeron a la formación de una nueva conciencia y gusto por los temas medievales, en los que ahora se revelaba una nueva perfección y estado de gracia, tan idealizado como el del clasicismo, al que tendieron la sociedad y el Arte. Efectivamente, literatura, religión y nacionalismo fomentaron esta vuelta a un pasado que los historiadores se afanaban en ordenar, en busca de fuentes puras de inspiración. Obras tempranas como *El genio del cristianismo* (1801) de Chateaubriand, sirvieron de credo estético a una forma romántica de entender la religión, en la que el Arte se convierte en soporte espiritual de sentidas emociones religiosas. En las siguientes palabras de Chateaubriand se resume este nuevo espiritualis-



El sueño del arquitecto, por Thomas Cole, 1840, Toledo, Ohio, Estados Unidos



Ciudad medieval junto a un río, *por Karl Friedrich Schinkel, 1815*

mo cristiano que recorre todo el siglo, cuando animaba a “venerar, conservar y restaurar los monumentos medievales, en los que descansa la belleza moral de la civilización cristiana frente a la belleza ideal pagana”.

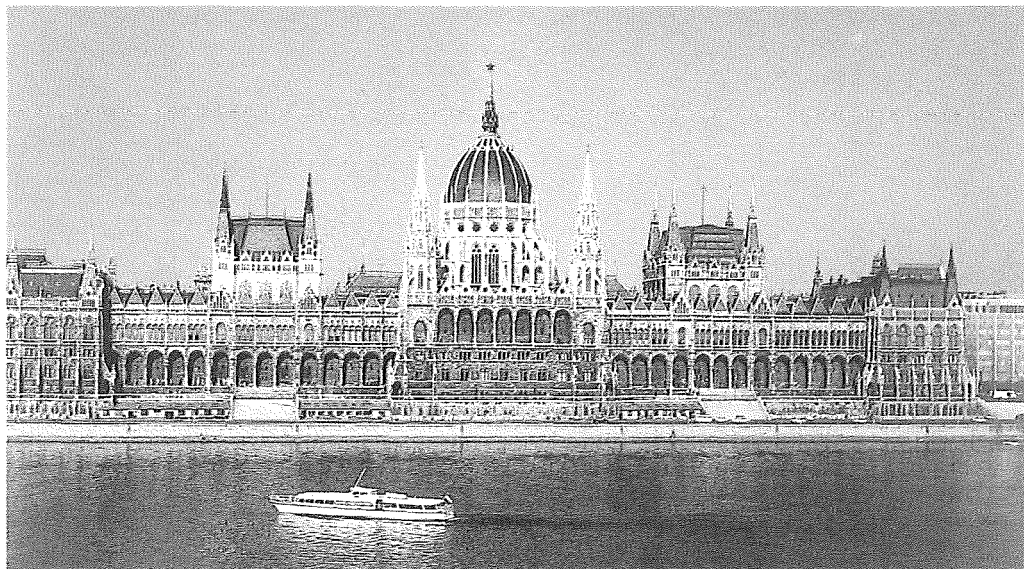
Muchos arquitectos lo entendieron así, como el inglés Pugin, quien se convirtió al catolicismo al tiempo que su obra, proyectada y escrita, mostraba análoga conversión hacia el medievalismo. Pugin llegó a publicar unos *Principios de la arquitectura cristiana* (1841) y una *Apología* (1843) en favor de la arquitectura medieval como arquitectura cristiana, que resulta muy explícita de esta nueva corriente. Ambos escritos salían a la luz en un momento en que Inglaterra, en el deseo de frenar el laicismo y demás ideas de origen revolucionario, venía fomentando la construcción de iglesias (*Church Building Act*, 1818), dando lugar a una curioso movimiento eclesiologista* en el que religión, política, sociedad y arquitectura gótica se mezcla-

ban de un modo sorprendente. El más destacado de los arquitectos eclesiologistas fue, sin duda, William Butterfield.

Otros factores de carácter político se sumaron a este movimiento generalizado, de los que puede ser muy elocuente, en tierras germánicas, la terminación de las obras de la catedral de *Colonia*, iniciada en la Edad Media y construida en su mayor parte en el siglo XIX. No fueron tanto razones arquitectónicas, ni siquiera religiosas, como políticas, las que empujaron aquella formidable catedral, haciendo de este edificio neogótico el símbolo de la nueva Alemania joven y unida, desde la pujante Prusia con el rey Federico Guillermo, quien se enfrentó decididamente al reto de concluirla, hasta el Segundo Reich, con el Káiser Guillermo, bajo cuyo mandato se dio fin a la obra (1880).

La catedral soñada

No cabe duda de que el mundo de las catedrales fue el más propicio para encar-



Parlamento de Budapest, por Imre Steindl, 1882-1902



Catedral de Truro, por J. L. Pearson, iniciada en 1879, Cornwall

nar la nueva arquitectura gótica y romántica, cuya imagen tópica era deudora por igual tanto de la imagen literaria desprendida de obras como *Notre Dame de París* de Victor Hugo (1831), como de las restauraciones que por entonces se hacen de estos edificios. En ellos se sacrificó muchas veces parte de su verdad histórica al idealizar su estado original en busca de una catedral soñada, supuestamente perfecta y modélica. Para ello no dudaron en eliminar lo que no les parecía apropiado y añadir aquellos elementos que, a su juicio, mejoraban el edificio. Surgieron así torres, rosetones, caladas agujas, gabletes, pináculos, etc., que definen muy bien el nuevo sentimiento de la arquitectura neogótica. La propia catedral de Colonia es un buen ejemplo, como lo es también Notre Dame de París, fuertemente restaurada desde 1840 por Lassus y Viollet-le-Duc. Este último fue uno de los arquitectos más notables e influyentes de todo el siglo XIX, no sólo como restaurador sino como autor de nuevos edificios y de un monumental *Diccionario razonado de la arquitectura* (1854-1869), verdadero compendio del saber constructivo medieval, que sirvió de modelo y referencia a gran parte del neogoticismo europeo y americano, como puede verse en la catedral católica de *San Patricio* (1879-1888) en la Quinta Avenida de Nueva York, obra de James Renwick.

La imagen de la catedral gótica, con su fachada torreada y las correspondientes agujas puntiformes, se convirtió en un estereotipo repetido una y mil veces en todo tipo de iglesias, pudiéndose citar la de *San Nicolás de Hamburgo* (1845-1863), de Scott; la *Votivkirche* de Viena (1853-1879), de Ferstel; así como algunas parroquiales de París como la de *Santa Clotilde* (1846-

1857), de los arquitectos Gau y Ballu. Los primeros proyectos para la catedral de la *Almudena* de Madrid, del marqués de Cubas, o el *Buen Pastor* de San Sebastián, serían dos buenos ejemplos de este enérgico goticismo religioso en España.

Además de las variantes neogóticas francesas, inglesas y germanas, otros países como Italia, recuperaron igualmente su pasado medieval, siendo notable la nueva *fachada de la Catedral de Florencia* (1867-1887), donde Emilio de Fabris incorporó una policroma composición con mármoles de diferentes colores, que recordaba la tradición gótica toscana. Poco después se aprobaba también el proyecto de Giuseppe Brentano para la fachada, igualmente inconclusa, de la *Catedral de Milán* (1888). Sin embargo, la corta tradición propiamente gótica de Italia, hizo que este romanticismo religioso-arquitectónico reviviera con más interés las soluciones románicas, como hicieron Maciachini y Brito en los bellísimos y monumentales *cementerios de Milán* (1863-1866) y Padua (1880-1900), respectivamente.

Arquitectura civil

No fue menos espectacular, aunque sí más forzada, la adecuación de la arquitectura gótica a los nuevos edificios de carácter civil. Entre estos juega un papel muy especial el del *Parlamento de Londres* que, habiéndose incendiado (1836), se construyó de nuevo pero esta vez en un estilo gótico nacional que los ingleses llaman *gothic revival*. El Parlamento, siguiendo el estilo gótico perpendicular, se terminó en 1860 según el proyecto de Barry y Pugin. Más espectacular resulta aún el *Parlamento de Budapest* (1882-1902), de Imre Steindl, si bien con algunas licencias co-



Midland Grand Hotel y Estación de Saint-Pancras, por *George Gilbert Scott*, 1865-75, Londres



Detalle del interior del Palacio de Buçaco, Portugal

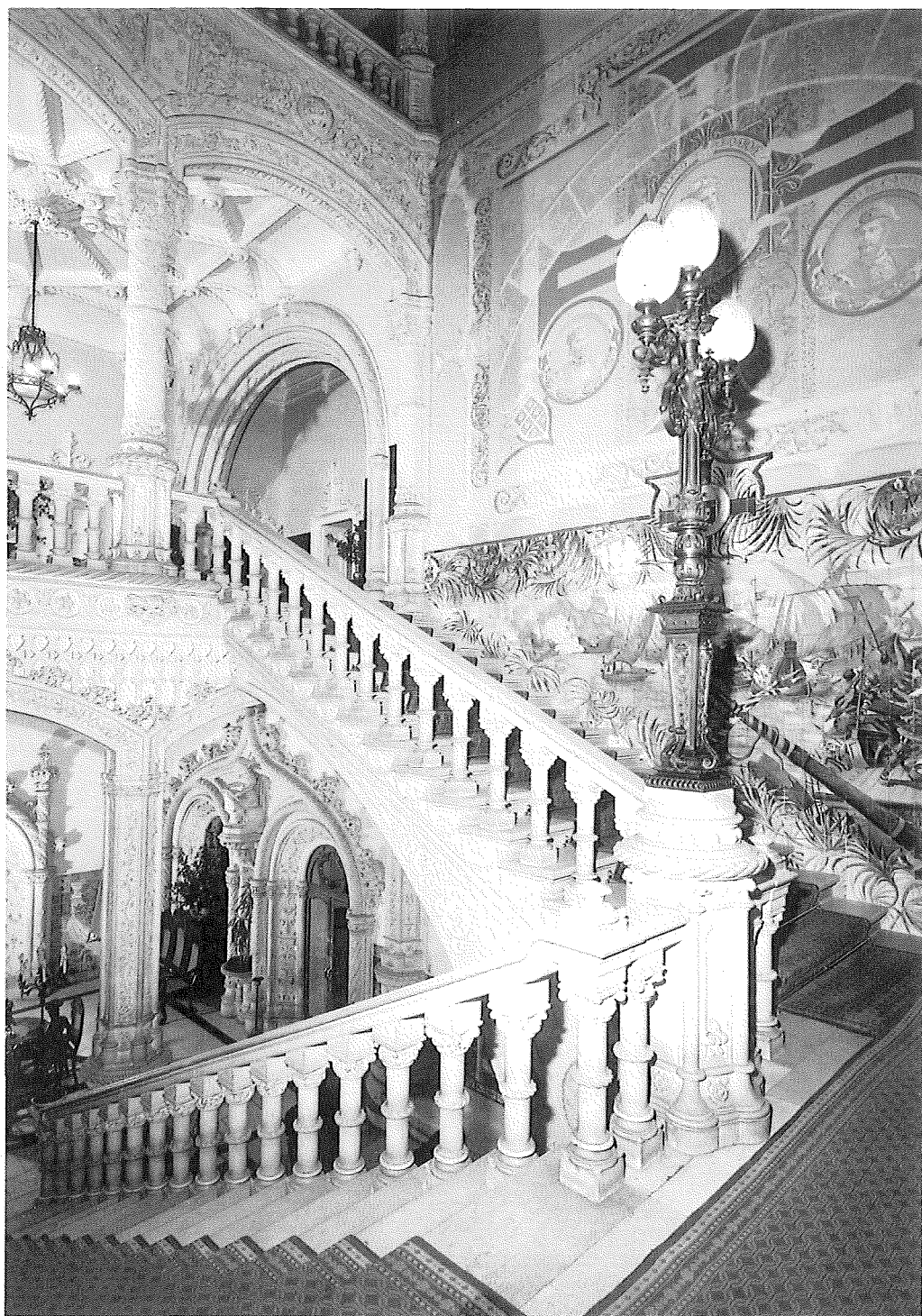
mo la cúpula del gran espacio central que lo aleja un tanto de modelos históricos reales.

También los ayuntamientos de muchas ciudades europeas, en la reivindicación de un pasado medieval, se sumaron a estas espectaculares fachadas, formadas por interminables series de arcos apuntados de gótica transparencia, cresterías, pináculos, remates más o menos fantásticos, como Hauberisser hizo en el *Ayuntamiento de Munich* (1867).

El estilo neogótico afectó a todo tipo de edificios y monumentos, pero resumiendo tan vasto panorama citaremos, por la envergadura del proyecto y por su buena arquitectura el *Hotel de St. Pancras Station* (1865-1875) de Londres, obra del mencionado George Gilbert Scott. Este arquitecto hizo igualmente uno de los monumentos públicos más característicos del neome-

dievalismo de rostro gótico, el londinense *Albert Memorial* (1863-1872), mostrando las posibilidades de aquella arquitectura sobre cuyas ventajas ya se había manifestado en sus *Remarks on Secular and Domestic Architecture, Present and Future* (1857). Scott, fue uno de los arquitectos más prolíficos del siglo XIX, pues el número de sus obras pasan de setecientas, de las cuales quinientas eran iglesias, mientras que las catedrales sumaban treinta y nueve, todas ellas en un inconfundible estilo gótico inglés.

Contrariamente, dentro de la más pura tradición francesa, surgieron castillos y palacios tan atractivos e historicistas como el de *Challai-La-Potherie* (1847-1854), de René Hodé, en el que se compendia cuanto hubiéramos visto de los "châteaux" de Francisco I a orillas del Loire, en un gótico tardío de ensueño, netamente francés.



Escalera principal del Palacio de Buçaco, Portugal

Tan francés como portugués resulta el excepcional *Palacio de Buçaco* (1888), en Portugal, en medio de una naturaleza asombrosa. Aquí, el pintor y escenógrafo Luigi Manini, interpretó de forma magistral y en clave romántica todo el repertorio formal de la mejor arquitectura portuguesa de la época de los Descubrimientos, la del rey Don Manuel, dando como resultado esta sorprendente pieza, la mejor de toda la arquitectura neomanuelina.

El orientalismo

Además de las arquitecturas de origen occidental, tanto clásicas como medievales, el romanticismo buscó en Oriente imágenes diferentes y exóticas, sin ser rigurosamente exigentes con aquel orientalismo que, si en algunos casos, eran de vago origen hindú, como el *Pabellón Real de Brighton* (1815-1835), de John Nash, en otros buscaban la imagen estereotipada de la arquitectura turca, como la *Villa Wilhelma* (1837-1845), cerca de Stuttgart, proyectada por Ludwig von Zanth. Una y otra obra representaban un capricho arquitectónico, en medio de un jardín, es decir, se trataba de arquitecturas pintorescas y de placer. En este sentido, una de las obras más bellas de este orientalismo pintoresco en Europa es, sin duda, el palacio portugués de *Monserate* (1858-1863), cuna del romanticismo de aquel país.

Por otro lado, el conjunto de la Alhambra de Granada ofrecía el mejor palacio de la arquitectura islámica; pero en Occidente, pasando a ser el modelo óptimo para la ola de *Alhambriismo* que acompañó a la arquitectura del siglo XIX. Su punto de partida se encuentra, una vez más, en el campo literario con obras como *El último Abencerraje* (1826), de Chateaubriand, y

sobre todo con los *Cuentos de la Alhambra* (1832), de Irving, a las que debemos añadir la publicación en Inglaterra, entre 1836 y 1845, de los planos de la Alhambra hechos por Owen Jones, cuyos dibujos bellamente coloreados, dieron lugar después a las más fantásticas interpretaciones del monumento granadino.

El llamado, genéricamente, *salón árabe* llegó a convertirse en inquilino habitual de la arquitectura no sólo privada sino pública, bien como recogido gabinete o como ostentoso salón de fiestas. De ambas maneras los encontramos en el Palacio Real de Aranjuez y en el Ayuntamiento de Bilbao. Los baños termales, interpretados como baños árabes (Alhama de Aragón), casinos y teatros (Teatro Falla, de Cádiz), recogieron también el rico legado decorativo granadino que, del mismo modo, sirvió para dar apariencia orientalizante a tantos *pacios árabes* de la nueva arquitectura burguesa (Edificio Alhambra, de Barcelona).

Dentro de esta vertiente islamizante del romanticismo, en España conoció singular desarrollo la arquitectura neomudéjar, tomando de nuevo los ricos paramentos de ladrillo de tradición mudéjar, con labores diversas, y proyectándolos en todo tipo de edificios, desde viviendas colectivas hasta iglesias parroquiales o estaciones de Ferrocarril, como las de Sevilla y Toledo. Este nuevo mudejarismo se identificó de modo muy especial con las plazas de Toros, habiendo sido la desaparecida de Madrid, del arquitecto Rodríguez Ayuso, la primera de carácter monumental, luego seguida por la de Lisboa (1890). La plaza de *Las Arenas* de Barcelona, muestra la vitalidad e influencia de aquel modelo en el que toros y moros recordaban el legendario origen de la fiesta taurina.



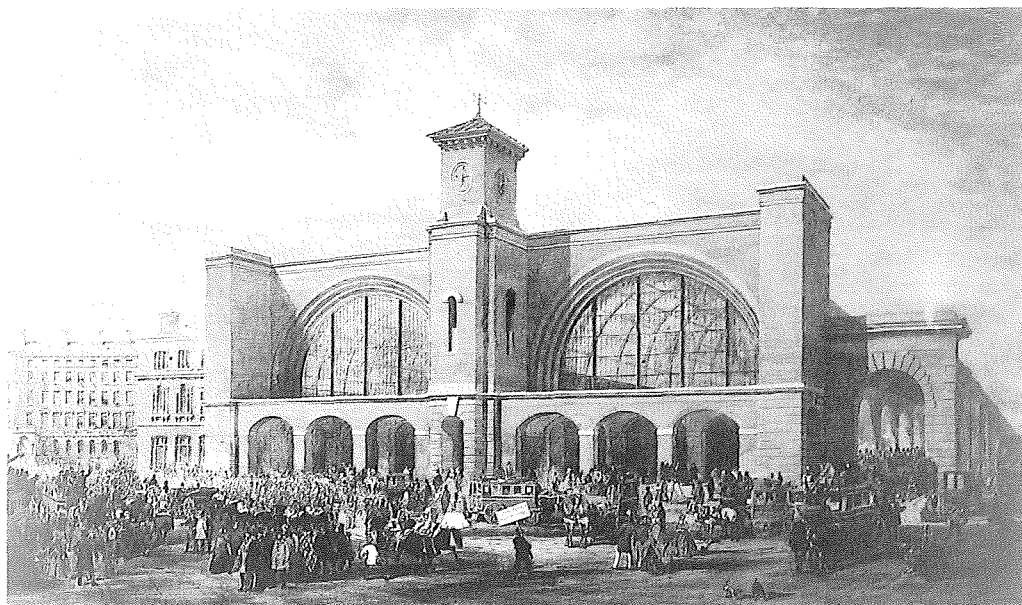
Villa Wilhelma, proyectada por Ludwig von Zanth, 1837-1845

El eclecticismo

La rica variedad de opciones estilísticas disponibles obligaba al arquitecto y, en general, a la sociedad toda, a preguntarse en qué estilo había que construir el nuevo edificio, cuál era el lenguaje más adecuado a su destino, hasta qué punto aquella arquitectura representaba un determinado credo y, sobre todo, si se ajustaba a la tradición histórica del país en que se construía. No faltaron teóricos que, como el inglés Thomas Hope, habían abogado muy tempranamente por una especie de eclecticismo nacionalista, según leemos en su *Ensayo histórico de la Arquitectura* (1835): “Nadie parece haber tenido aún la idea de recoger de cada uno de los estilos arquitectónicos del pasado lo útil, orna-

mental, científico, de buen gusto y reunirlo con nuevas formas y disposiciones, haciendo nuevos descubrimientos, nuevas conquistas, nuevos productos desconocidos en otros tiempos. Y una arquitectura que, nacida en nuestro país, desarrollada en nuestro suelo, en armonía con nuestro clima, instituciones y costumbres, fuese a la vez elegante, apropiada y original, y que mereciese verdaderamente ser llamada nuestra”.

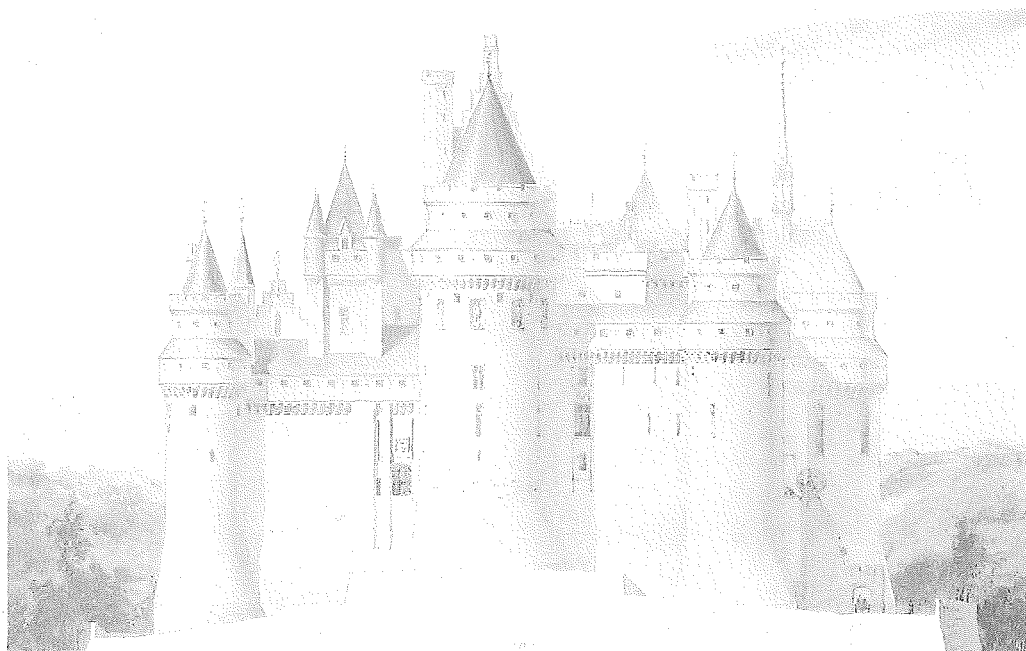
Aquella idea de seleccionar y escoger, base del eclecticismo, según se apuntó anteriormente, se mantuvo viva durante todo el siglo XIX, y el mismo *revival*, clásico o medieval, ya representaba una elección. Sin embargo, el eclecticismo iba más



King Cross Station, por Lewis Cubitt, 1851-52, Londres



Iglesia del Sagrado Corazón, por Paul Abadie, pintura del siglo XIX



Castillo de Pierrefonds, por Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, 1858 (acuarela)

allá, y rompiendo las ataduras formales y arqueológicas con los posibles modelos históricos, lanzó el proyecto de arquitectura por caminos desconocidos y heterodoxos, aunque se puedan reconocer en él, continuamente, referencias históricas, siempre fragmentarias y descontextualizadas. Sencillamente, ecléctico es ahora sinónimo de libre.

La posición del arquitecto ecléctico la resume ejemplarmente el catalán Luis Domènech y Montaner, en una transparente declaración que, en forma de artículo, publicó en *La Renaixença* (1878): "Admitamos los principios que en arquitectura nos enseñan todas las edades pasadas, que de todas, bien guiados, necesitamos. Sujetemos las formas decorativas a la construcción como lo han hecho las épocas clásicas; sorprendamos en

las arquitecturas orientales el por qué de su imponente majestad...; recordemos el principio de la solidez en las firmes líneas egipcias; procuremos admitir los tesoros del gusto del templo griego; estudiemos la grandiosidad de las distribuciones y construcción romana, el de la idealización de la materia en el templo cristiano y el sistema de la decoración árabe; aprendamos la gracia del dibujo del Renacimiento... En una palabra, veneremos y estudiemos el pasado, busquemos con firme convicción

lo que hoy tenemos que hacer y tengamos fe y valor para llevarlo a cabo. Se nos dirá quizá que esto es una nueva fórmula de eclecticismo. Si procurar la práctica de todas las buenas doctrinas... es ser ecléctico...; si creer que todas las generaciones nos han dejado alguna cosa buena que aprender, y que-

Este tipo de ejemplos se podría multiplicar hasta la saciedad siendo una excelente muestra la serie de castillos levantados en Baviera por Luis II



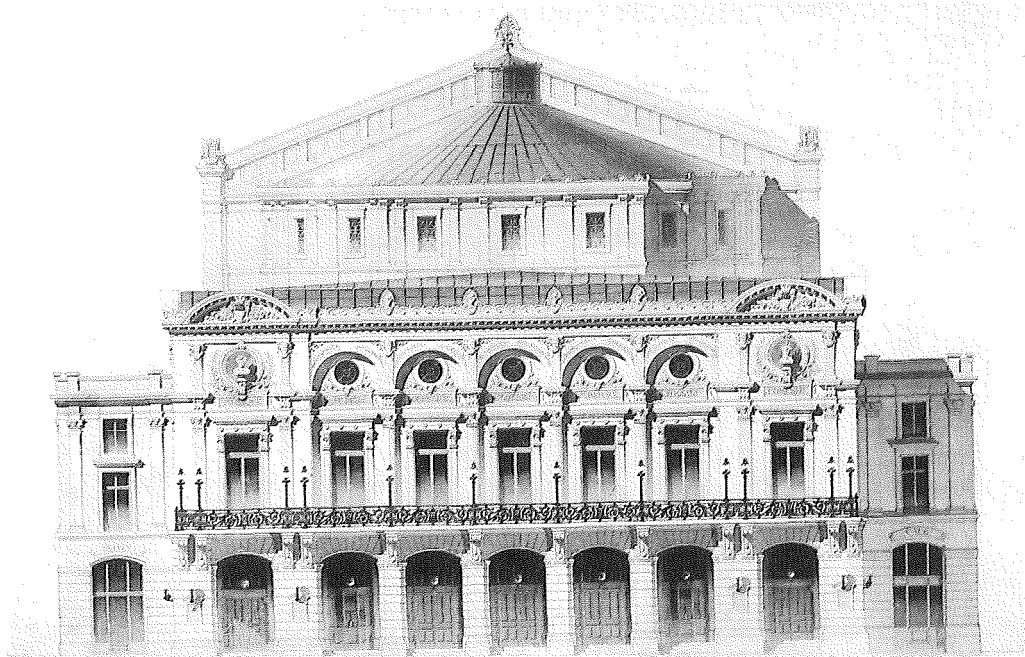
Castillo de Neuschwanstein, por *Eduard Riedel*, Baviera, 1867-1881

rerlo estudiar y aplicarlo es caer en esta falta, nos declaramos convictos de eclecticismo”.

Obsérvese que Doménech no dice que se imiten las formas sino que se estudien sus principios, la solidez, distribución, gracia, sistemas decorativos, grandiosidad, etc., es decir, lo que hay de inmutable en la arquitectura y que está por encima de la efímera moda de los estilos. Esta es la verdadera lección que la historia puede

aportar como experiencia acumulada a la arquitectura de todos los tiempos.

El eclecticismo vino a dificultar, sin duda, la clasificación botánica de la arquitectura, pero es que la propia arquitectura rompió entonces su discurso, más o menos lineal, para convertirse en un fenómeno más complejo que escapa a definiciones precisas. De este modo encontraremos arquitecturas que pueden ser vistas desde dos ángulos distintos, desde el mero histo-



Teatro de Reims, por Alphonse Gosset, construido entre 1867 y 1873

ricismo o desde el eclecticismo. Así, el templo del *Sacre Coeur* (1876-1919), en París, obra de Paul Abadie, cabe entenderse como una obra neorrománica francesa porque sus elementos, aisladamente, proceden del repertorio que ofrece la gran iglesia de Saint Front de Perigueux, obra del siglo XII, que el propio arquitecto había restaurado. Sin embargo, esta lectura e interpretación historicista resulta incompleta, pues el edificio está concebido en clave ecléctica, de tal manera que la relación y proporción de sus elementos pertenecen de lleno a este espíritu de libertad que, en definitiva, hacen inconfundible la arquitectura del siglo XIX.

Este tipo de ejemplos se podrían multiplicar hasta la saciedad siendo, a nuestro juicio,

una excelente muestra la serie de castillos levantados en Baviera por Luis II, el rey Loco, el devoto monarca de Richard Wagner, entre los que destacaría muy especialmente el *castillo de Neuschwanstein* (1869), cuya escenografía y naturaleza circundante, pesa más en la impresión final que el débil estilo románico de sus elementos aislados. Es la libertad extrema con la que su arquitecto, Eduard Riedel, manejó aquéllos lo que hace del castillo una obra ecléctica y no una obra historicista.

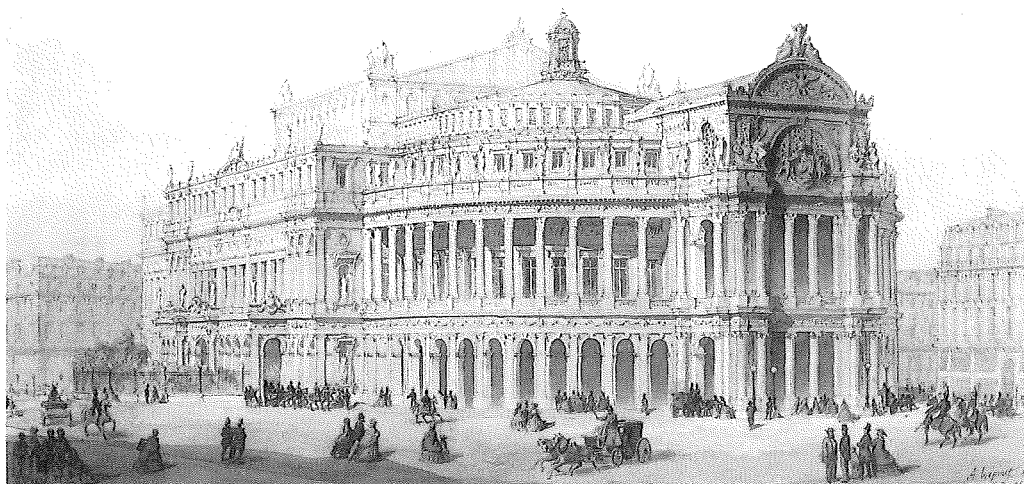
El siglo XIX dio un gran impulso a la arquitectura de estos espacios para el ocio, al teatro como escenario natural de la burguesía

Monumentalismo y arquitectura pública

La arquitectura del eclecticismo conoció sus mejores momentos en la segunda mitad del siglo XIX, coincidiendo con la época de la reina Victoria en Inglate-



Sala de lecturas de la Biblioteca Nacional de París, por L. Prang, 1885-1886



Nueva Ópera de París, por Alphonse Nicolas Crépinet, acuarela, 1861

rra, con el Segundo Imperio y la III República en Francia, con el II Reich en Alemania, con la Unidad de Italia y con la Restauración Alfonsina en España. Monarquías, repúblicas o imperios compartieron un mismo gusto por el monumentalismo que parece convertirse en un signo de los tiempos, como expresión pública y triunfalista del potencial real o ficticio de cada país.

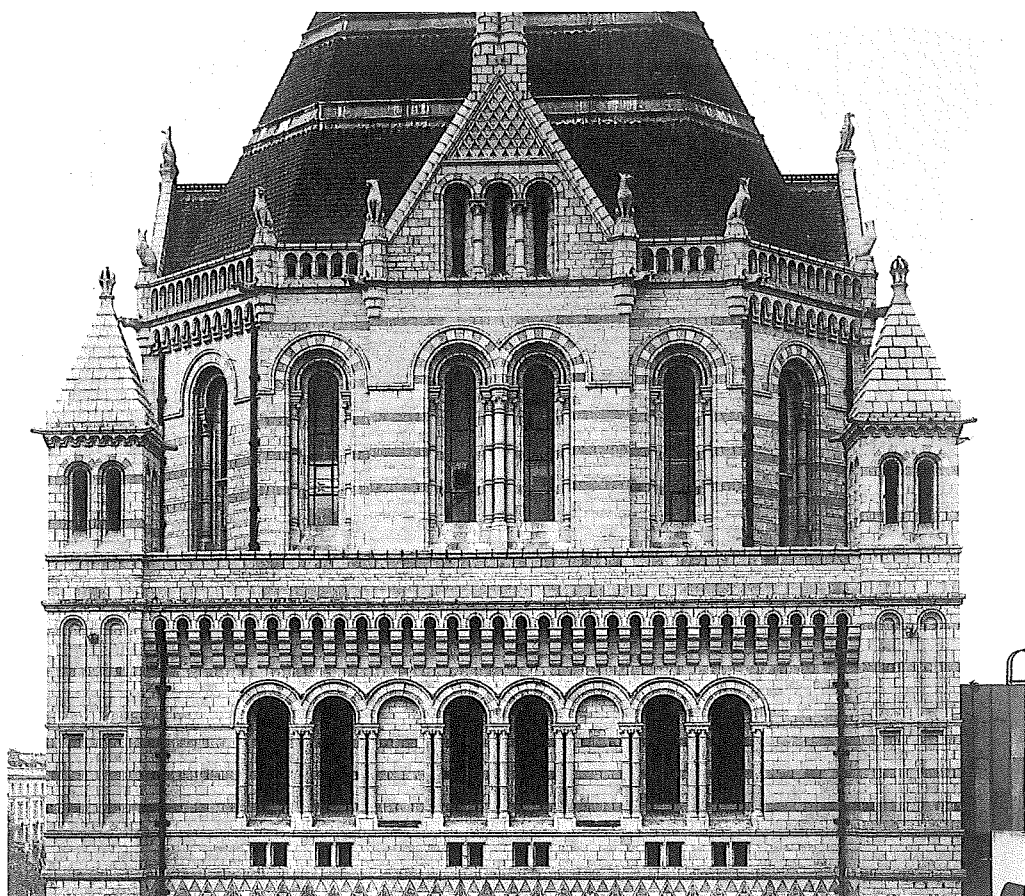
La arquitectura de la Administración pública conoció entonces cotas nunca advertidas anteriormente, desde el formidable *Ayuntamiento de Leeds* (1855-1859), en Inglaterra, de Brodrick, hasta el paradigmático *Palacio de Justicia de Bruselas* (1861-1863), de Joseph Poelaert, cuya colosal masa de piedra desborda las necesidades de su destino para erigirse “en nuestro orgullo de joven nación”, como se decía en los días de su construcción. Análogo temple nacionalista y monu-

mental anima el formidable *Palacio de Justicia de Roma* (1888-1910), una de las obras más representativas del llamado *estilo Humberto**, en el que los palacios del siglo XVI volvieron a proporcionar elementos libremente interpretados ahora por el arquitecto Calderini.

Probablemente es en Italia donde se levantó la obra monumental por excelencia del siglo XIX, el monumento por antonomasia, el monumento al monumento mismo, nos referimos al *Monumento a Víctor*

Manuel II (1885-1911), en Roma, obra de Giuseppe Sacconi, ganador de un concurso internacional al que se presentaron 292 proyectos. La enfática expresividad de su arquitectura, los juegos de escaleras, su gigantismo, los elementos heroicos que componen la obra, relieves, esculturas, etc., parecen eclipsar el propio nombre de Víctor Manuel II, el rey de la Ita-

**Probablemente
en Italia
es donde
se levantó la obra
monumental
por excelencia
del siglo XIX:
el Monumento
a Víctor Manuel II**



Detalle del Museo de Historia Natural, por Alfred Waterhouse, Londres, 1872-1880

lia unida, a quien se consagra esta obra fuera de escala.

Teatros y museos

El siglo XIX dio un gran impulso a la arquitectura de estos espacios para el ocio, y muy especialmente al del teatro como escenario natural de la representación social burguesa. Es aquí donde surge con un protagonismo absoluto el nombre de Charles Garnier y su proyecto para la *Ópera de París* (1861-1875), la obra más representativa del Segundo Imperio francés o del que podríamos llamar estilo Napoleón III. Éste había apoyado a su arquitec-

to, Viollet-Le-Duc quien, como cabía esperar, presentó un interesante proyecto marcado por el racionalismo gótico. Sin embargo, su propuesta marcaba el final de aquella experiencia neomedieval, mientras que Garnier ofrecía un lenguaje nuevo, fresco, joven y vistoso que, sin dejar de ser francés en todos sus elementos, basándose en el clasicismo galo y con muchos elementos rococó, sometió su planta, alzado e interiores a un nuevo y desconocido orden de gran originalidad, destacando siempre la gran escalera de honor, el "foyer" y el excepcional patio de butacas. La Ópera de París, beneficiada por la reorde-



Palacio de la Industria, por Max Berthelin, París, acuarela, 1854

nación urbana de Haussmann, se convirtió en un monumento que desde su construcción entró a formar parte de la Historia de la Arquitectura universal. Garnier fue uno de los más vivos impulsores de aquel eclecticismo de gran porte que tomó para sus edificios todo cuanto podía magnificarlos, y así, la Ópera tiene un tono regio, palaciego, aventajando en esto a cuantas salas de concierto y teatro pudiéramos encontrar. De este modo, el *Royal Albert Hall* de Londres (1871), de los ingenieros Fowke y Scott, a pesar de su pomposo nombre, no deja de ser un cómodo y funcional lugar para oír música, con cabida para 8.000 personas bajo su imponente estructura semiesférica y alma metálica.

El segundo edificio que proyectó Gottfried Semper para la *Ópera de Dresde* (1871-1878), así como la *Ópera de Viena* (1869) en el conocido Ring o anillo-bulevar que rodea el viejo núcleo urbano de la capital austríaca, son dos excelentes edificios cuyo eclecticismo aún

sigue varado en organizaciones muy clásicas, sin el genio ni el lirismo cromático de Garnier.

El coleccionismo de Estado impulsó la ampliación y construcción de nuevos museos, siendo los pabellones y largas crujías añadidas al viejo *Louvre*, a partir de 1851, por Visconti y Lefuel, las más conocidas. De modo muy distinto y con mayor eclecticismo concibió Aston Webb la ampliación del *Museo Victoria y Alberto de Londres* (1891-1899), una de las imágenes más heterogéneas y excesivas que el último eclecticismo pudiera imaginar. Mayor rigor conoció el *Museo de Historia del Arte de Viena* (1872-1889), de Semper y Hasenauer,

siempre con un sentido ecléctico, que contribuía a monumentalizar el citado Ring vienés, junto con el frontero *Museo de Historia Natural* (1872-1889), obra de los mismos arquitectos. Particularmente, entiendo que uno de los museos más colosales del siglo XIX, es el *Museo de Historia Natural* de Londres (1871-

El coleccionismo de Estado impulsó la ampliación y construcción de nuevos museos, siendo los pabellones del viejo Louvre los más conocidos



Proyecto para la decoración del interior del Palacio de Cristal, por Owen Jones, Londres

1881), en un extraño estilo neorrománico, de insípido aspecto en su conjunto, pero excelentemente bien tratado en sus detalles, piedra, ladrillo, color, etc., obra de Alfred Waterhouse.

Prisiones y hospitales

La arquitectura para castigar y curar, que ya contaba con interesantes antecedentes en el siglo XVIII, partiendo de esquemas panópticos* que permitían vigilar y cuidar, respectivamente, conoció en esta

centuria notables novedades, llegando a constituir modélicas composiciones de raíz teórica. Las prisiones debían hacer frente a problemas de índole diversa garantizando la seguridad del establecimiento penitenciario con el aislamiento en las celdas, el trabajo en los talleres, el descanso en los patios, separación de la población reclusa en orden a los delitos, la enfermería, capilla y toda una larga serie de servicios. Aquí, lo menos relevante resultaba ser el estilo arquitectónico, que se reducía a la

entrada principal del recinto, interesando más la composición del edificio que, durante toda la centuria, trabajó sobre esquemas radiales en estrella, con más o menos brazos, en los que largas galerías, con celdas a uno y otro lado en varios pisos, partían de un núcleo central, como puede verse en la *prisión de La Santé*, de París (1862) de Vaudremer. Algún arquitecto, como el norteamericano Richardson, supo dar nobleza a la arquitectura penitenciaria, con un lenguaje extrañamente medieval y monumentalista, según hizo en la *cárcel de Pittsburg* (1884).

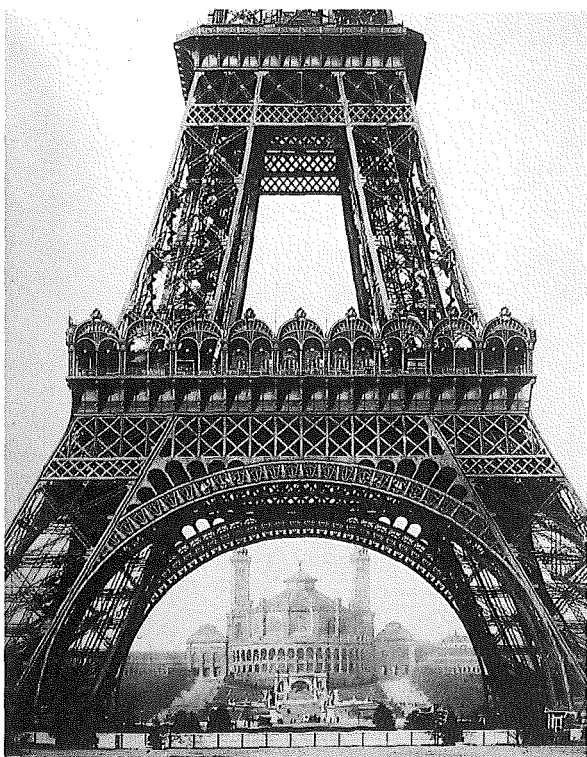
La arquitectura hospitalaria también había utilizado esquemas radiales a fines del siglo XVIII, pero pronto se vieron superados por los pabellones aislados que permitían tratar a los enfermos según dolencias, evitando contagios y asegurando soleamiento y ventilación a todas las salas. Las dos formas básicas de distribución de aquellos pabellones fueron bien en torno a una gran plaza central, como el *Hospital Lariboisière* (1839-1854), en París, o bien incorporándolos a lo largo de unos ejes, a un lado y otro, como se ve en el *Hospital Real de Edimburgo* (1870-1879),

de Bryce, con una espectacular arquitectura goticista y ecléctica.

La arquitectura del hierro y del acero

La relación del hierro con la arquitectura comenzó ya en el siglo XVIII, cuando edificios como el Panteón de París o el Teatro de Burdeos, ya utilizaron barras de hierro para asegurar la estabilidad de los entablamentos pétreos y sencillas armaduras de hierro para las cubiertas. De este modo fueron cobrando cada vez más importancia los elementos metálicos en la arquitectura tradicional, pasando de auxiliares, como los concebía Viollet-le-Duc, a ser estructurales. Los primeros ejemplos muestran exteriormente su imagen tradicional y estilística, dejando vista la fábrica

de piedra que, a modo de caja, encierra una estructura metálica. Esto es lo que Henri Labrouste, antiguo alumno de la Escuela de Bellas Artes, hizo en la *Biblioteca de Santa Genoveva* en París (1843), el primer edificio-biblioteca de la ciudad, donde aprovechando la delgadez de los apoyos proporcionados por las columnas de fundición, creó un espacio diáfano que aseguraba la má-



Detalle de la Torre Eiffel, París, 1889, durante su construcción

xima luz a la sala de lectura. Esta misma experiencia la repitió el arquitecto Labrousse en la *Biblioteca Nacional* de París (1857-1867), donde columnillas de 10 metros de altura con una sección de 30 centímetros, sostienen los casquetes abovedados de metálico armazón, abiertos en el centro para proporcionar luz cenital a la sala de lectura. El mismo depósito de libros es también de estructura metálica, con galerías, escaleras y pasarelas, como si de la arquitectura interior de un buque se tratara.

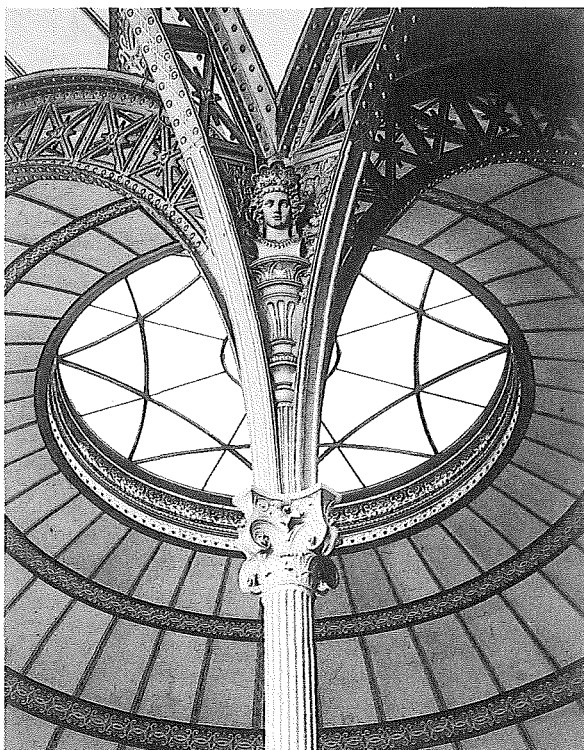
A partir de aquí el hierro se fue apoderando de todo el edificio, fagocitando todos los estilos arquitectónicos posibles, llegando a proyectarse obras neogóticas en hierro, como la interesante *Iglesia de San Eugenio* (1854) en París, de Luis Augusto Boileau, quien aseguraba que el hierro permitiría avanzar a la arquitectura gótica allí donde el Renacimiento interrumpió su creciente desarrollo, pero con notables ventajas económicas. En *San Eugenio*, o en el *Museo de Ciencias de la Universidad de Oxford* (1853), sólo la apariencia formal resulta gótica, pues de hecho sus elementos no trabajan mecánica-

mente como si la obra fuera de piedra o en ladrillo.

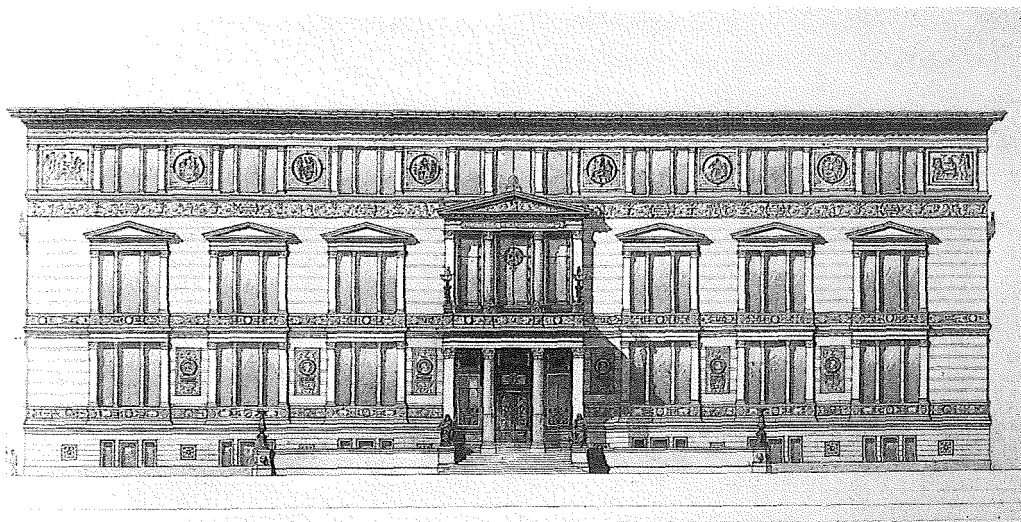
El puente como experiencia

La primera construcción en hierro de cierta importancia, también nos lleva al siglo XVIII, esta vez a Inglaterra, donde el puente sobre el río Severn, el *Coalbrookdale*, tendido entre 1777 y 1779, muestra las posibilidades de este nuevo material. Desde entonces el puente, en su reto frente al vano natural, se convertirá en el banco de pruebas de diferentes soluciones para puentes, viaductos y pasarelas, donde el ingeniero fue afinando el cálculo pasando de los puentes en arco a los puentes colgantes, en una extraordinaria aventura que logró resolver problemas de comunicaciones hasta entonces inimaginables.

Los nombres de ingenieros como Stephenson, Brunel, Telford, Eiffel, Baker, Fowler y Roebling, entre otros, nos harían recorrer la fascinante historia del puente desde el tubular Britania (1847-1850) en Gran Bretaña, hasta el puente de Brooklyn (1769-1883) en Nueva York. Esta rica experiencia sobre el comportamiento de los nuevos materiales permitió avanzar en todos



Columna de la Biblioteca Nacional de París



Proyecto para la fachada del Kunstgewerbemuseum, por Martin Gropius y Heine Schmieden, Berlín

los campos la construcción metálica en general.

Las Exposiciones Universales

La imagen del hierro en la arquitectura va íntimamente unida a la de las Exposiciones Universales y, muy especialmente, a la primera que se celebró en Londres (1851) dentro del legendario *Crystal Palace* o Palacio de Cristal, concebido como un gran invernadero, pues no en vano su autor fue un constructor de invernaderos, Joseph Paxton. Levantado en Hyde Park su arquitectura nada debía a la historia, ni siquiera al eclecticismo, siendo el resultado del mero ejercicio constructor, consistente en levantar una armadura ligera sobre multitud de apoyos, con pequeños módulos de hierro fundido y laminado, que se cerraba con cristales para dejar pasar la luz al interior al tiempo que permitía desde dentro visualizar la vegetación de su entorno. En el

fondo se trataba de un gigantesco invernadero que en el tiempo record de seis meses, permitió poner en pie una construcción cuya superficie era cuatro veces mayor que la de San Pedro de Roma.

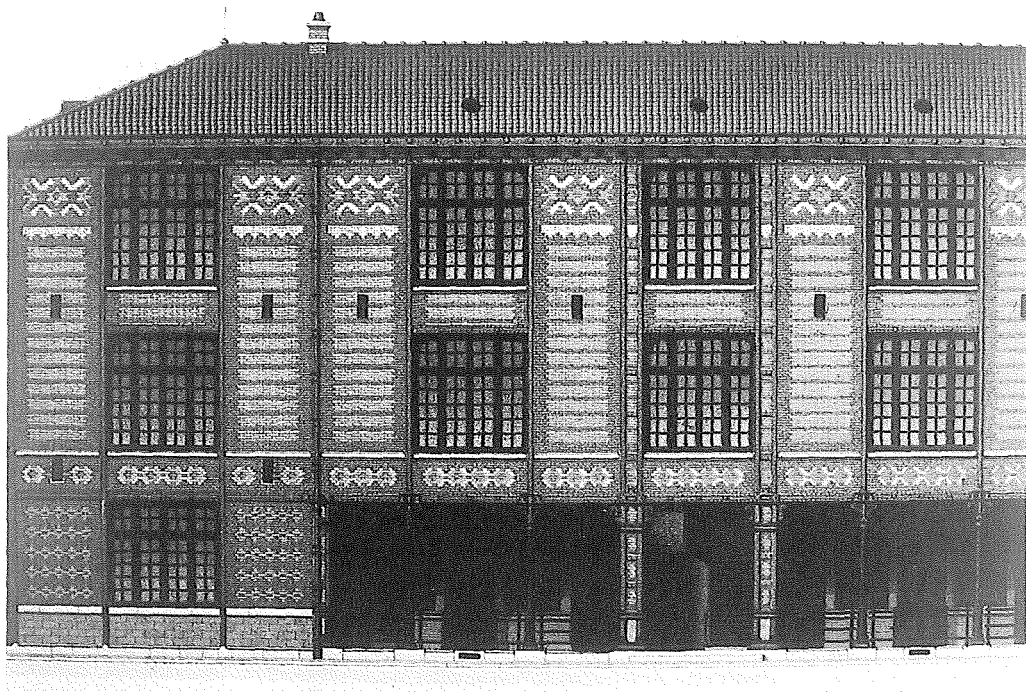
Desde entonces las construcciones metálicas acompañaron a todas las grandes exposiciones, siendo el edificio mismo, con sus atrevidas estructuras, la mejor expresión de aquella nueva Edad del Hierro que se avecinaba. Una de las zonas más atractivas de las exposiciones fue siempre la llamada "galería de máquinas", es decir, el pabellón en el que se exponían los avances

mecánicos de todo tipo, incluyendo la aplicación de la máquina de vapor. Este mundo maquinista, ruidoso e imponente a los ojos de sus contemporáneos, fue poco a poco superándose a sí mismo, de tal manera que las soluciones dadas a la propia galería eran cada vez más arriesgadas en cuanto a altura y amplitud de la nave, dejando pron-

Las construcciones metálicas acompañaron a todas las grandes exposiciones, siendo el edificio mismo, con sus atrevidas estructuras, la mejor expresión de aquella nueva Edad del Hierro



Detalle de la Villa Broggi-Caraceni, por Giovanni Michelazzi



Proyecto del Palacio de Bellas Artes de la Exposición Universal de París, 1889, por Jean Formigué

to obsoletos los sistemas empleados por ingenieros y constructores, como Paxton, Polonceau o De Dion.

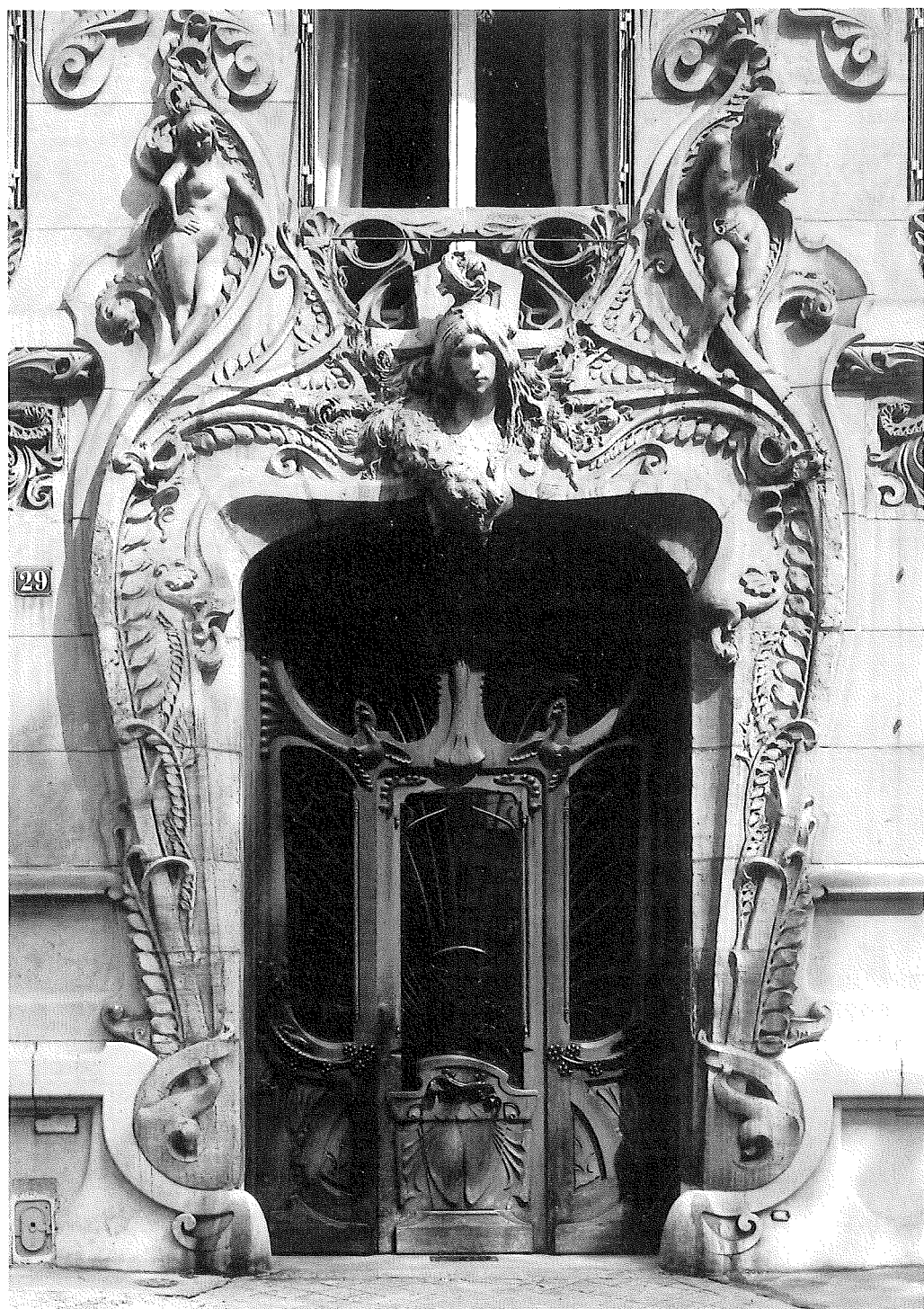
Todos los nombres posibles y todas las soluciones imaginables quedaron eclipsadas en la Exposición Universal de París de 1889, la exposición del centenario de la Revolución Francesa, donde se construyó la más vasta *Galería de Máquinas*, debida al arquitecto Dutert y al ingeniero Contamin. Entre ambos proyectaron y construyeron una nave metálica, sin apoyos intermedios, con formidables arcos articulados en la base y en la clave, que sin apoyos intermedios cubría una superficie de 410 metros por 115. Ningún edificio en la Historia había llegado a tanto. Desdichadamente fue demolida en 1910, del mis-

mo modo que tampoco se conserva el *Crystal Palace*.

A cambio, de aquella exposición de 1889, sí que nos queda la bella *Torre Eiffel* que, con sus poco más de 300 metros de altura, sería la estructura más alta jamás conocida hasta 1932. Gustave Eiffel debió de defender estéticamente la obra que, criticada por el manifiesto llamado de los 300

(artistas, músicos, intelectuales y escritores como Garnier, Maupassant, Zola, Gounod, etc.), se tachaba de inútil y monstruosa. Eiffel razonó su forma como derivada del cálculo para hacer frente al empuje del viento, explicando su perfil, estabilidad, etc., todo lo cual daba como resultado aquella forma en la que se condensaban la fuerza y la belleza de su concepción.

Todos los nombres posibles y todas las soluciones imaginables quedaron eclipsadas en la Exposición Universal de París de 1889, la exposición del centenario de la Revolución Francesa



Detalle de puerta del Castillo Béranger, por Hector Guimard, París, 1894

Estaciones y mercados

El hierro se hizo presente en la vida de la ciudad a través de las estaciones, en la periferia, y de los mercados, en el centro urbano. La estación de ferrocarril representó uno de los temas más apasionantes para medir el encuentro entre la arquitectura tradicional y el hierro, pues mientras que la primera se ceñía al cuerpo de estación, viajeros, etc., el hierro se empleó en las carenas que cubrían los raíles para dar cobijo a los trenes. A su vez, las máquinas eran cada vez más potentes y el ferrocarril exigía mayor amplitud para el movimiento y humo de sus locomotoras que, en su creciente poder, eran capaces de arrastrar mayor número de vagones. Con ello queremos señalar la dificultad de definir el proyecto de una estación, cuando no se conocían aún los límites y necesidades del transporte mismo. El hecho es que las estaciones no sólo crecieron de tamaño, sino que la competencia entre las compañías concesionarias y la rivalidad entre los países, hicieron de la estación ferroviaria un tema de ambición monumental. Surgieron así estaciones que en sus monteras metálicas sobre las vías, alcanzaban cada vez mayor amplitud, como la bellísima de *St. Pancras* (1863-1865) en Londres, que tiene 43 metros de luz, por 210 metros de largo y una altura de 30 metros. A la vez, la parte más arquitectónica de la estación, abandonando el carácter industrial que en un comienzo tuvo, se arriesgó por el mundo de los estilos y por las arquitecturas nacionales. Una de las más espectaculares estaciones del siglo XIX es la *Estación de Amberes* (1899), de formidable concepción ecléctica, sólo superada por la

Estación de Lyon en París, construida con motivo de la Exposición Universal de 1890, cuyo eclecticismo, lujo, buen gusto, color, materiales, etc., hacen de este edificio una de las obras notables con las que se cierra el siglo. Por otra parte, Ganivet defendía que las estaciones adelantaran al viajero el carácter de las ciudades y así, la *Estación de Armas de Sevilla* (1899) deja ver el tono tópico y arabizante de su arquitectura, sin renunciar a incorporar en la fachada su gran cubierta metálica.

En esta línea, la arquitectura de las estaciones, que conoce un despegue muy positivo a partir de 1900, fue ocultando poco a poco sus elementos férreos y ganado terreno el diseño arquitectónico

La estación del ferrocarril representó uno de los temas más apasionantes para medir el encuentro entre la arquitectura tradicional y el hierro

sobre su anterior aspecto industrial. Es lo mismo que ocurrió con los mercados, pues partiendo de la imagen absolutamente férrea que tenían las desaparecidas *Halles Centrales de París* (1855-57), de Victor Baltard, descrito por Zola como el coloso de fundición, fue cediendo

de nuevo terreno la estructura metálica a los materiales tradicionales. Les Halles fueron el modelo seguido en la mayor parte de los mercados de Europa, si bien prácticamente han desaparecido. En España se conservan algunos de estos mercados en ciudades como Málaga, Palencia y Salamanca, siendo muy interesante el de *San Antonio de Barcelona* (1876-1882) por su disposición panóptica, siguiendo esquemas propios de la arquitectura penitenciaria.

Nacimiento del rascacielos

A modo de epílogo se puede apuntar que Norteamérica no sólo no se mantuvo



Cartel del Home Insurance Building, por L. Prang, 1885

pasiva ante el impacto producido por la Revolución Industrial en el mundo de la construcción, sino que contó con poderosas firmas constructoras, como la de James Bogardus, que apoyaron el empleo del hierro y del acero de modo masivo en la construcciones, mostrando sus ventajas de economía, tiempo y resistencia frente al fuego. De su factoría salieron elementos estandarizados y recogidos en catálogo con los que se podía construir en muy poco tiempo una casa de pisos, aderezada con los mejores ornamentos del Renacimiento italiano, como el edificio de la *Editorial Harper and Brothers* (1854) de Nueva York, ciudad que aún conserva calles enteras con los edificios en hierro de este siglo XIX.

Sin embargo, debemos volver los ojos a la ciudad de Chicago que, destruida por un pavoroso incendio en 1871; se reconstruyó poniendo la máxima atención tanto en su trazado urbano como en los materiales y disposición de la nueva arquitectura. Allí se formó la llamada Escuela de Chicago que tiene en el arquitecto Henry Hobson Richardson, uno de sus más firmes pilares. El es el au-

tor, entre otros muchos e interesantes edificios, de los almacenes comerciales *Marshall Field* (1885), que si bien muestra exteriormente una bella composición de huecos y el característico aparejo almohadado en piedra de recuerdo italianizante, la estructura interior es metálica, al-

canzando las siete plantas en altura. Pero esto no era sino el comienzo, pues en aquellas fechas ya trabajan en la ciudad Le Baron Jenney, Sullivan, Burnham, Root, etc., que vieron en la estructura de acero la posibilidad de cambiar el rostro de la arquitectura, multiplicando el número de pisos hasta crear el llamado "rascacielos", sólo funcional gracias al invento del ascensor, telefonía interior, etc. Edificios de oficinas, arquitectura comercial, grandes



Casa de París, por Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, 1871

hoteles, pero sobre todo una nueva concepción de la vida y del trabajo empezó a latir dentro de estos complejos edificios, no carentes de belleza como el *Guaranty Building* (1894), en Búfalo, o el *Wain Wright Building* (1890-1891) de San Luis, ambos debidos a Adler y Sullivan. Desde aquí, la arquitectura europea parece consumirse en el fuego de su vieja historia.

Bibliografía

Para una visión general de carácter teórico resulta muy útil leer las amenas páginas de la obra de Peter Collins *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*, Barcelona, Gustavo Gili, 1970 (2 vols.).

La primera estructuración histórica de este complejo capítulo se debe a Henry-Russell Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, Madrid, Cátedra, 1981 (1.^a ed. en inglés, 1958), que se puede complementar con la consulta de un libro generosamente ilustrado como el de R. Middleton y D. Watkin, *Arquitectura moderna*, Madrid, Aguilar, 1979 (1.^a ed. en italiano, 1977).

Para la arquitectura española, poco valorada en estas exposiciones generales, puede consultarse *El siglo XIX. Bajo el signo del romanticismo*, de P. Navascués y M.^a J. Quesada (Madrid, Sílex, 1992), y el más reciente de P. Navascués, *Arquitectura española (1808-1914)*, vol. XXXIV**, de la col. *SUMMA ARTIS*, Madrid, Espasa Calpe, 1993.

Sugerencias prácticas

Visitas

Dado que la mayor parte de las ciudades, importantes o no, se han configurado en el siglo XIX, bien a través de sus ensanches, bien en las reformas interiores del viejo núcleo urbano, cualquier población cuenta, a pesar de los múltiples derribos, con ejemplos interesantes de lo que fue la arquitectura del siglo XIX, en sus distintas facetas.

Un recorrido por la propia ciudad permitiría ver en el edificio de la Diputación o del Ayuntamiento, algún gesto historicista o ecléctico. La arquitectura religiosa, tanto a través de las distintas parroquias, como de los conventos religiosos construidos en el siglo XIX, permitirán con toda seguridad reconocer el aliento neomedieval y romántico de su arquitectura. En este terreno los cementerios, sus tumbas y

panteones, suelen conservar inéditas imágenes neomedievales.

Otros muchos rincones de la ciudad, quizá el teatro municipal o el mercado de abastos, guardan otros tantos resortes característicamente decimonónicos.

Pero al margen de los edificios singulares, es la vivienda, sin duda, la que puede ofrecer un repertorio formal y decorativo en el que mejor se reflejan no sólo los aspectos constructivos y ornamentales de esta centuria, sino también la propia sociedad. Obsérvese la composición de la fachada, los materiales, su revestimiento, el color, los hierros de balcones y miradores, la solución dada al portal, la existencia posible de un patio, la organización de la escalera y, finalmente, si se tiene la ocasión, véase la distribución de las viviendas.

Vocabulario

■ **Almohadillado:** Aspecto del aparejo en piedra, cuya cara vista se labra de forma ruda y abultada, rehundiendo las juntas, como se hizo en la época de Augusto, en el Renacimiento italiano y como ahora lo retoma Richardson en los Almacenes Marshall Field de Chicago.

■ **Art Nouveau:** Término francés con el que se conoce el Modernismo de carácter internacional, en torno a 1900. Literalmente significa Arte Nuevo, por oposición al eclecticismo e historicismo. El Art Nouveau contó con grandes creadores en la arquitectura como Guimard y Horta.

■ **Composición de edificios:** Disposición y organización de los elementos que van a definir el proyecto de arquitectura, es decir, la forma y distribución en planta, la organización de los alzados, la ordenación de los volúmenes, en una palabra, las partes que suman el todo del edificio.

■ **Eclesiologista:** Movimiento religioso-arquitectónico, de ambición reformadora y propagandista, surgido en Inglaterra, coincidiendo con la libertad de culto del catolicismo, que tuvo una creciente influencia social a partir de 1841, año en que se empezó a publicar la revista que lleva el nombre de *El Eclesiologista*. Propagó la arquitectura neogótica como arquitectura cristiana, sosteniendo que sólo un hombre bueno podía hacer un buen edificio.

■ **Estilo Humberto:** Recibe este nombre en Italia la arquitectura oficial y, en general, la del último tercio del siglo XIX, coincidiendo con el reinado del rey Humberto, hijo de Víctor Manuel II, con el que se produce la Unidad de Italia. Se caracteriza por tomar del Renacimiento, de los Sangallo, Miguel Ángel y Vignola, los motivos de la arquitectura, no

para repetirlos miméticamente sino para incorporarlos libremente en el nuevo proyecto.

■ **Hierro fundido:** Técnica que permite moldear el hierro por fusión del metal. Así se industrializó la primera producción de elementos constructivos, como columnas y vigas, con los que se hicieron, por ejemplo, Les Halles Centrales de París, de Baltard (1855-1857). Sus piezas se traban con tuercas pues no permite la soldadura, mientras que el acero, que es hierro con una aleación menor de carbono que el hierro fundido se puede forjar y soldar. El laminado indica el proceso a que se ha sometido el hierro para obtener perfiles diversos en elementos de gran longitud como vigas o raíles. La Torre Eiffel está construida con hierro laminado.

■ **Hierro laminado:** Ver hierro fundido.

■ **Modernista:** Véase Art Nouveau.

■ **Panóptico:** El edificio que por su disposición permite ver todo el interior desde un punto, se dice que es panóptico. La vigilancia y control de cárceles y hospitales aconsejaron esquemas radiales o panópticos, de tal modo que desde el centro se puedan vigilar las diferentes salas y galerías.

■ **Revival:** Término inglés que quiere decir resurrección o renacimiento en el sentido de reposición. Referido a la arquitectura se trata de la recuperación de un determinado pasado histórico bien definido, de donde vienen las expresiones de *greek revival* o *gothic revival*, para referirse a la arquitectura griega o gótica respectivamente. En castellano utilizamos los términos neogriego o neogótico, como neomudéjar, neomanuelino, etc.

■ **Rotonda:** Nombre vulgar con el que se conoce el Panteón de Agripa en Roma, por la forma circular de la planta.

Cronología

HECHOS HISTÓRICOS

1800

Chateaubriand: *El genio del Cristianismo* (1801).
Napoleón es coronado emperador de Francia (1804).
Aplicación de la máquina de vapor a la navegación (1807).
Derrota de Napoleón en Waterloo (1815).

1825

Byron muere en la guerra de independencia de Grecia (1824).
Fin de la presencia española en América del Sur, tras la derrota de Ayacucho (1825).
Stephenson aplica la máquina de vapor al ferrocarril (1829).
Notre Dame de París, de Victor Hugo (1831).
Cuentos de la Alhambra, de Irving (1832).
Muere Fernando VII (1833).
Reina Victoria de Inglaterra (1837-1901).
Primeras líneas telegráficas de Morse (1844).

1850

Sistema Bessemer para la obtención del acero (1856).
Instauración del sistema métrico decimal (1858).
I Internacional, Londres (1864).
Marx: *El Capital* (1867).
Destronamiento de Isabel II de España (1868).
Concilio Vaticano I (1869).
Guerra franco-prusiana (1870).
Darwin: *El origen del hombre* (1871).
I República española (1873).

1875

Alfonso XII, rey de España (1875).
Bell: Teléfono eléctrico (1876).
Wagner: *Parsifal* (1876).
II Internacional (1889).
Hermanos Lumière: el cinematógrafo (1895).
España pierde Cuba y Filipinas (1898).
Exposición Universal de París (1900).

ARQUITECTURA MUNDIAL

Gondoin y Lepère: Columna Vendôme, París (1806).
Vignon: La Magdalena, París (1807).
Bianchi: San Francisco de Paula, Nápoles (1817).
Jefferson: Universidad de Virginia (1817).
Smirke: Museo Británico, Londres (1824).

Hamilton: Royal High School, Edimburgo (1825).
Klenze: Walhalla, Ratisbona (1830).
Barry: Parlamento, Londres (1836).
Bindesboll: Museo Thorvaldsen, Copenhague (1837).
Zanth: Villa Wilhelma, Stuttgart (1837).
Gärtner: Siegestor, Munich (1843).

Primera Exposición Universal, en el Crystal Palace, Londres (1851).
Perstel: Votivkirche, Viena (1853).
Baltard: Halles Centrales, París (1855).
Poclaert: Palacio de Justicia, Bruselas (1861).
Garnier: Ópera de París (1861).
Scott: Hotel de St. Pancras Station, Londres (1865).
Riedel: castillo de Neuschwanstein (1869).

Abadie: Sacre Coeur, París (1876).
Calderini: Palacio de Justicia, Roma (1888).
Torre Eiffel, París (1889).
Horta: Casa Tassel, Bruselas (1892).
Wright: Casa Heller, Chicago (1897).
Estación de Lyon, París (1900).

ARQUITECTURA EN ESPAÑA

Benjameda: Ayuntamiento de Cádiz (1816).
López de Aguado: Puerta de Toledo, Madrid (1817).
López Aguado: Teatro Real, Madrid (1818).
Ginessi: Cementerio del Este, Barcelona (1818).
Velázquez: Edificio del Senado, Madrid (1820).

Alzaga: Casa de la Moneda, Segovia (1829).
Saracibar: Diputación de Álava (1833).
Buxareu: Casa Xifré, Barcelona (1836).
Daura: Plaza de Abastos de Cádiz (1837).
Pascual y Colomer: Congreso de los Diputados, Madrid (1843).
Creación de la Escuela de Arquitectura de Madrid (1844).

Jareño: Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid (1856).
Rogent: Universidad Literaria de Barcelona (1860).
Saavedra: Faro de Chipiona (1862).
Calvo: Mercado en hierro de la Cebada, Madrid (1868).

Creación de la Escuela de Arquitectura de Barcelona (1875).
Gaudí: Palacio Güell, Barcelona (1886).
Aparici: Basílica de Covadonga (1886).
Aguado: Real Academia Española, Madrid (1891).
Repullés: Bolsa de Madrid (1893).